



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

**IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO
CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR**

**Plano de trabalho 01: Estudo teórico/histórico/perceptivo/cultural da cor nas
superfícies arquitetônicas patrimoniais**

Área do conhecimento: Adequação Ambiental

Subárea do conhecimento: Arquitetura e Urbanismo

Especialidade do conhecimento: Tecnologia da Conservação e Restauro

Relatório Final

Período da bolsa: de Agosto de 2018 a Julho de 2019

Este projeto é desenvolvido com bolsa de iniciação científica

PIBIC/CNPq

Orientador: Éder Donizeti da Silva

Autor: Karoline Padilha de Paulo

Sumário

1. INTRODUÇÃO	3
2. OBJETIVOS.....	4
3. METODOLOGIA	5
3.1. Levantamento bibliográfico	5
3.2. Digitalização dos painéis.....	6
3.3. Desenvolvimento das fichas	12
3.4. Análises visuais, identificação e mapeamento das cores	13
3.5. Organização dos dados obtidos	13
3.6. Análises e discussões finais	14
4. RESULTADOS E DISCUSSÕES	15
4.1. A cor, os pigmentos e as técnicas de pintura.....	15
4.2. São Cristóvão	31
4.3. O Carmo e a Ordem Terceira de São Cristóvão	33
4.4. Os doze painéis da Sacristia da Ordem Terceira.....	40
4.5. Estudos <i>in situ</i> : análises visuais, identificação e mapeamento das cores.....	60
5. CONCLUSÕES	108
6. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS	109
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111
8. OUTRAS ATIVIDADES	115
9. ANEXO A – FICHAS E GRÁFICOS	116

1. INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa, “Identificação e mapeamento das cores do forro da Sacristia do Carmo Pequeno de São Cristóvão SE/BR”, buscou em seu desenvolvimento estudar, identificar e mapear os pigmentos empregues em superfícies arquitetônicas, em especial aquelas presentes no forro da Sacristia da Igreja do Carmo Pequeno na cidade de São Cristóvão, interior do estado de Sergipe, objeto de estudo ao qual a pesquisa se dedica.

Em especial esse plano de trabalho, Plano 01 – “Estudo teórico/histórico/perceptivo/cultural da cor nas superfícies arquitetônicas patrimoniais”, se debruçou nas questões relacionadas a historicidade dos pigmentos, suas formas de produção, aplicação, sua simbologia, e por fim, suas relações culturais e técnicas. No que se refere a esse último fator, dedicou-se principalmente no conhecimento do saber fazer, as possíveis influências externas e a adaptação das técnicas europeias ao novo território que foi o Brasil colonial.

No que se diz respeito ao estudo de caso, buscou-se compreender primeiramente a história da formação da Ordem do Carmelo, e principalmente, o papel de Teresa de Ávila nesse processo. Além disso, foi realizado um estudo da formação territorial da cidade de São Cristóvão, buscando entender as questões físicas, sociais, econômicas e políticas que foram palco para o estabelecimento e desenvolvimento do Carmo em território sergipano. Em seguida fez-se um estudo das questões arquitetônicas, técnicas e estilísticas da Ordem Terceira, finalizando com a análise dos doze painéis, tanto iconográfica quanto simbolicamente.

Passadas as questões teóricas-históricas, foi realizado o estudo e análises *in situ*, definido pelas análises visuais, da identificação, do mapeamento e da devida documentação desses processos. As análises visuais realizadas na Sacristia, permitiram a percepção de questões relacionadas ao estado de conservação dos painéis, as patologias presentes e intervenções na camada pictórica. O processo de identificação e mapeamento das cores foi assistido tanto por ferramentas digitais de identificação (colorímetro NCS), quando de notação (fichas para documentação).

Ao passo que todas as etapas de estudo e desenvolvimento de material foram realizadas, atingiu-se uma documentação e conhecimento que permitiu discussões e conclusões embasadas em informações de natureza científica, perceptiva e teórica. Foi possível entender as relações intrínsecas existentes entre a história da produção dos pigmentos e seus valores culturais-simbólicos dentro da história da produção arquitetônica. Compreendeu-se também a importância que o sítio possui sobre a qualidade e tipo de pigmentos empregues, pois esse ao mesmo tempo que é meio de inserção, é fonte de matéria prima.

Ultrapassando a materialidade das cores, pode ser observada a natureza educacional-representativa que as obras pictóricas possuem dentro dos espaços religiosos. Representatividade essa de uma expressividade única quando se considera a história do Carmo e a vida de Teresa de Ávila. O resultado final de todos os esses fatores até agora abordados, demonstra a riqueza que é o emprego das cores na história da arquitetura, sua unicidade e importância para

o processo perceptivo e comunicativo da cultura de um povo. Além disso demonstra a importância que é seu estudo dentro da esfera teórica, mas também da prática, pois é apenas na junção desses que se pode produzir o conhecimento necessário à sua correta salvaguarda.

2. OBJETIVOS

O projeto de pesquisa “Identificação e mapeamento das cores do forro da Sacristia do Carmo Pequeno de São Cristóvão SE/BR” tem como grande objetivo desenvolver, dentro da Tecnologia da Conservação e Restauro, o estudo teórico e histórico, assim como do prático-científico, dos cromatismos pictóricos enquanto cor luz. Dedicando-se ao caso de estudo dos doze painéis presentes no forro da Sacristia da Ordem Terceira do Carmo, em São Cristóvão/SE, almejou-se assim a identificação, mapeamento e documentação de seus matizes empregues. O objetivo específico desse plano de trabalho, “Estudo teórico/histórico/perceptivo/cultural da cor nas superfícies arquitetônicas patrimoniais”, Plano 01 do projeto de pesquisa, foi o de compreender as tintas antigas, seu método de produção, suas características, emprego nas superfícies arquitetônicas e simbologias, e em especial, aquelas presentes no objeto de estudo específico desse projeto. Além disso, tais estudos também se direcionavam ao saber fazer de tais cromatismos, assim como de suas particularidades em solo brasileiro durante sua colonização. Por fim, busca-se desenvolver, por meio das instâncias históricas e técnicas das cores empregues no forro da Sacristia da Igreja do Carmo Pequeno em São Cristóvão/SE, o conhecimento necessário a compreensão de sua materialidade e unicidade simbólica.

3. METODOLOGIA

A metodologia desenvolvida nesse projeto de pesquisa constituiu-se em seis etapas, todas essas de extrema importância para o correto, e melhor desenvolvimento possível desse projeto de pesquisa, abordando tanto a esfera teórica, quanto a prática. Consistindo, assim, em respectiva ordem de desenvolvimento: levantamento bibliográfico; digitalização dos doze painéis; desenvolvimento de fichas; observações *in situ* e levantamento das cores dos painéis; organização dos dados e produção de tabelas e gráficos; e por último, a análise crítica dos dados obtidos.

3.1. LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

O levantamento bibliográfico, concentrou-se em leituras referentes aos diferentes temas que abarcam o projeto de pesquisa em questão, abordando:

- A cor, suas características, fenômenos e simbologia;
- Os pigmentos, presentes desde a pré-história até a modernidade, realizando a análise de suas composições e emprego;
- As técnicas pictóricas, seus suportes e os fenômenos da cor, pois tais fatores igualmente influenciam como percebemos o produto final que é a pintura e sua policromia;
- A cidade de São Cristóvão, pois como defendido durante o texto, a arquitetura está diretamente relacionada com as variáveis topográficas, climáticas, culturais, políticas e religiosas de seu sítio, esse então se tornando forte variável a sua estrutura;
- A história da Ordem do Carmo, pois a temática pictórica do período está extremamente ligada a seu momento histórico e religioso;
- O Conjunto do Carmo de São Cristóvão, devido ao fato do objeto de estudo ser um fragmento da totalidade da Igreja (os doze painéis na Sacristia da Ordem Terceira), faz-se de extrema importância estudar o momento arquitetônico, estilístico e histórico da igreja, assim como de possíveis alterações que tenha sofrido com o passar do tempo que possam ter influenciado a ambiência das obras;
- O estudo iconográfico-iconológico retratados nos painéis, e sua composição, aliado ainda a análise simbólica de suas cores e do emprego dos pigmentos, buscando compreender a natureza e importância de seu uso;
- E por fim, o estudo da trajetória e produção pictórica do artista José Teófilo de Jesus, ao qual por muitos autores, é acreditado a autoria dos painéis.

Entre os vários textos usados para estudos e análises desenvolvidos, se destacam em tais leituras os textos de cor de Banks, “O guia completo da cor”, de 2007 e “Da cor a cor inexistente” de Pedrosa (2014), grandes exemplares desse tema; e os textos de Orazem (2009), em se tratando da iconografia-iconológica das representações pictóricas do Carmo. No que se diz respeito as

técnicas e pigmentos empregados nas pinturas murais e painéis em templos: o livro *As Casas pintadas de Évora* (2014), da Fundação Eugênio de Almeida, e os textos de CRUZ (2007) e MELLO e SUAREZ (2012). Quanto ao estudo do pintor Teófilo de Jesus, a maior base textual se define em *A Escola Bahiana de Pintura*, de Carlos Ott (1982). Havendo ainda um grande suporte dos inventários e processos disponibilizados pelo IPHAN sobre o Conjunto do Carmo de São Cristóvão.

3.2. DIGITALIZAÇÃO DOS PAINÉIS

A segunda etapa compreendeu no emprego de softwares de desenho para o processo de digitalização dos doze murais presentes na sacristia da Ordem Terceira, no caso desse plano, o Desenho Assistido por Computador (CAD). O emprego de tal tecnologia permitiu o decalque das imagens por meio da marcação das diferentes áreas de cor, sombra e tons presentes nos murais (Figuras 01 a 14).

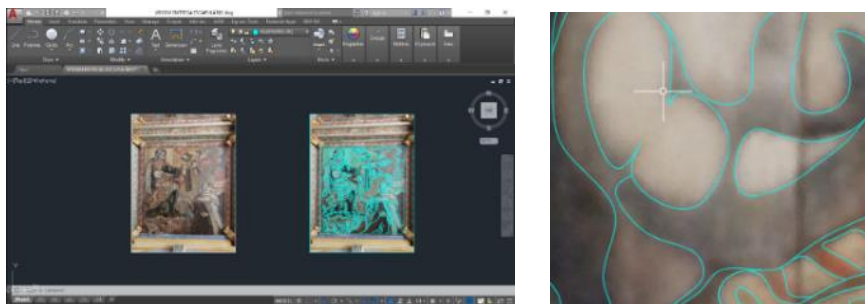


Figura 01 (esquerda): Processo aplicado para digitalização dos doze painéis. **Figura 02 (direita):** Detalhes do processo de diferenciação de tons e sombras. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

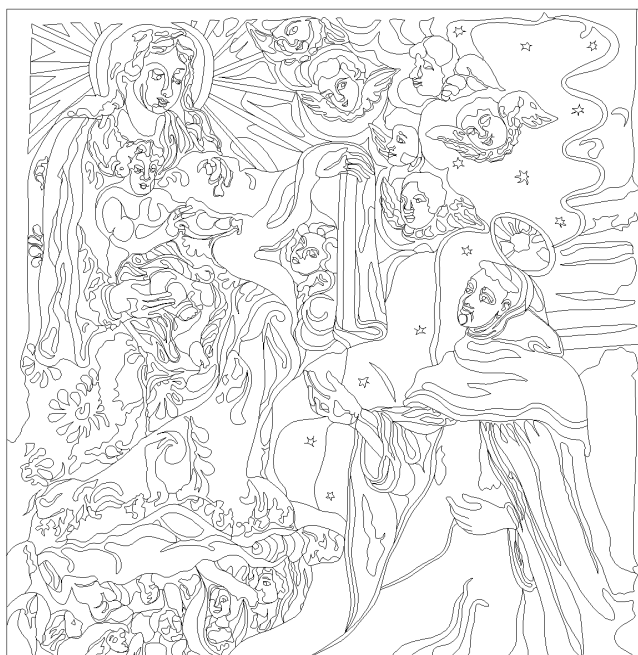


Figura 03: Digitalização do painel Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

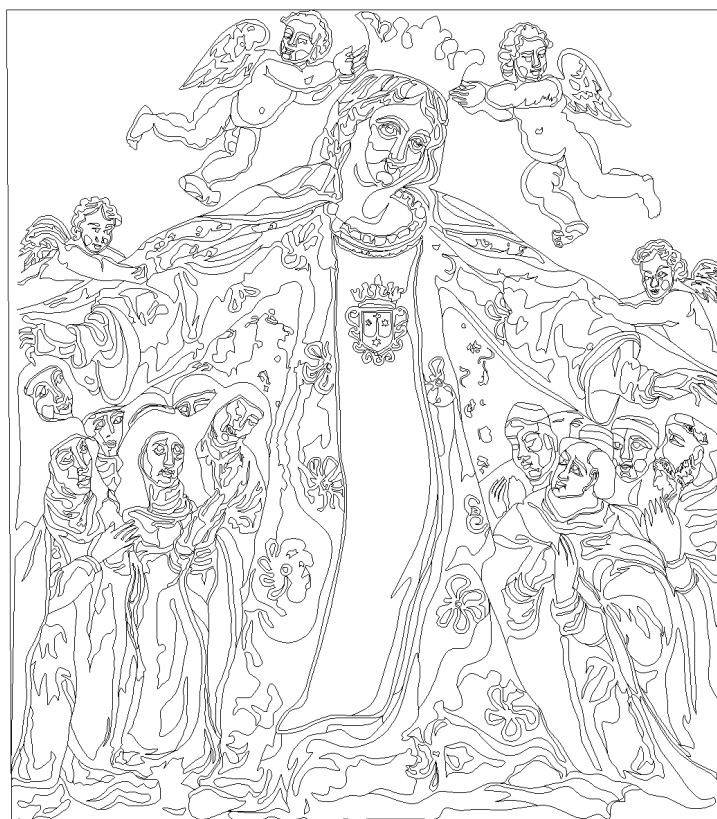


Figura 04: Digitalização do painel Nossa Senhora do Carmo protetora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

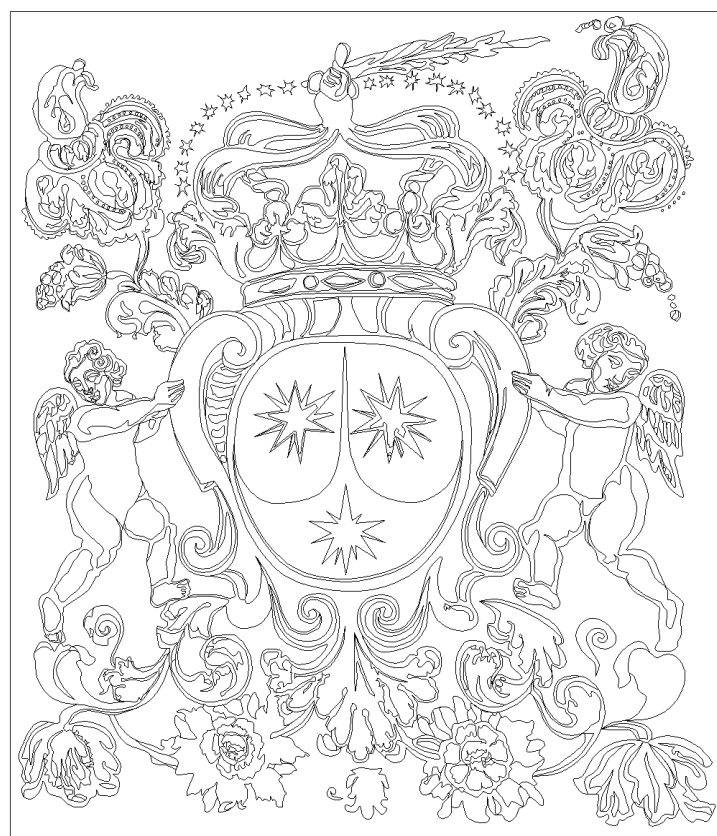


Figura 05: Digitalização do painel Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

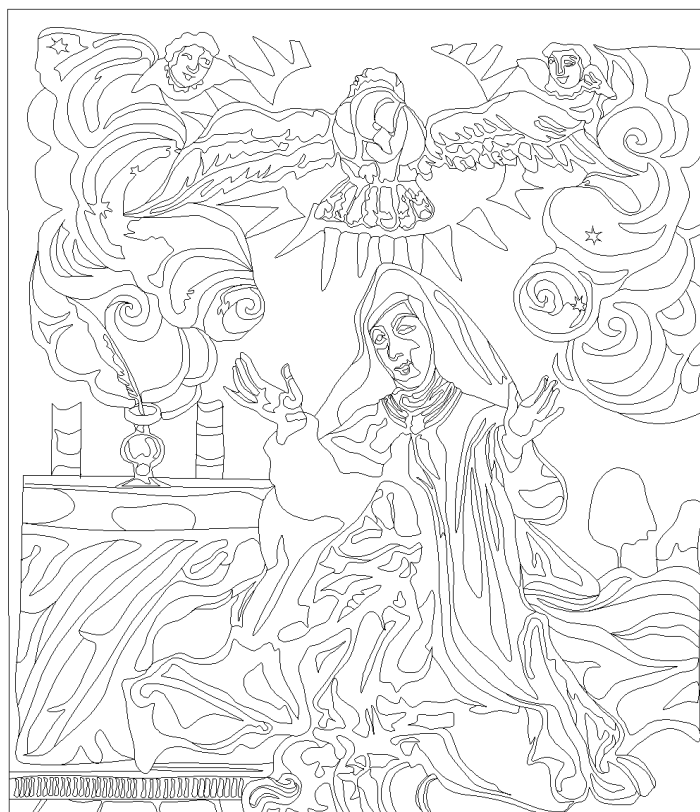


Figura 06: Digitalização do painel Teresa tem a visão da pomba estranha. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.



Figura 07: Digitalização do painel Santa Tereza recebe inspiração divina para ler. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.



Figura 08: Digitalização do painel Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.



Figura 09: Digitalização do painel Teresa é abençoada pela Virgem Maria na presença da Santíssima Trindade. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

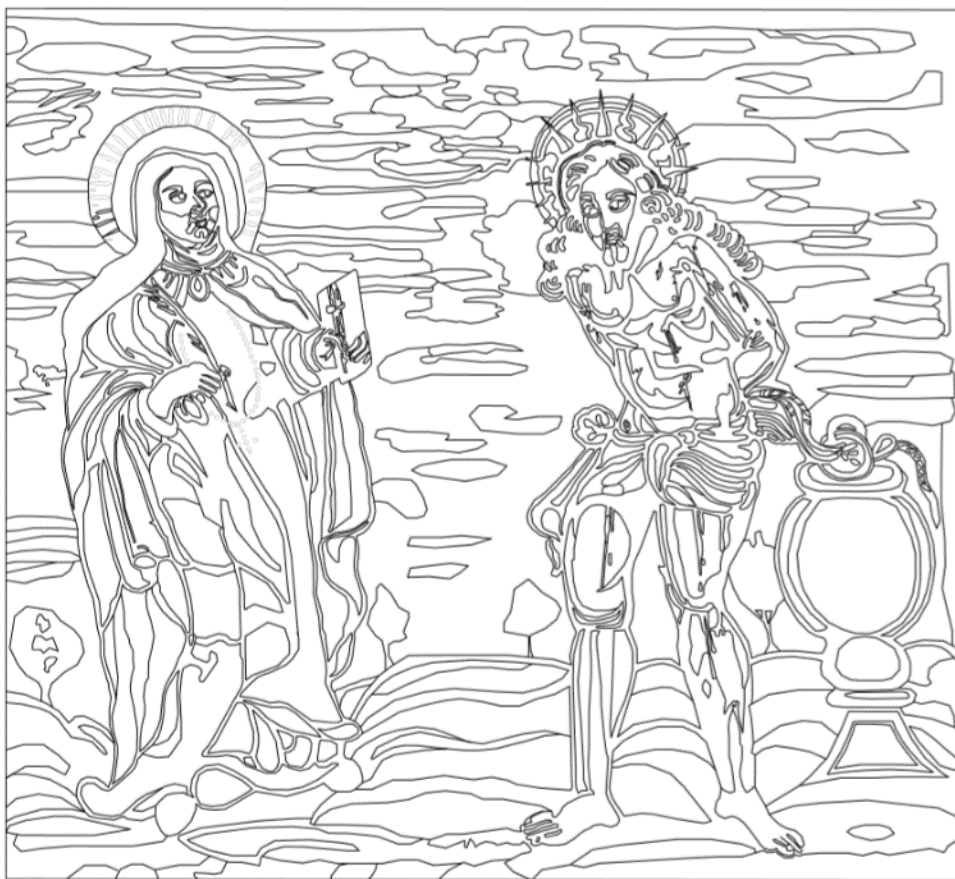


Figura 10: Digitalização do painel Teresa tem a visão de Cristo atado a coluna. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.



Figura 11: Digitalização do painel Teresa recebe inspiração divina para escrever. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

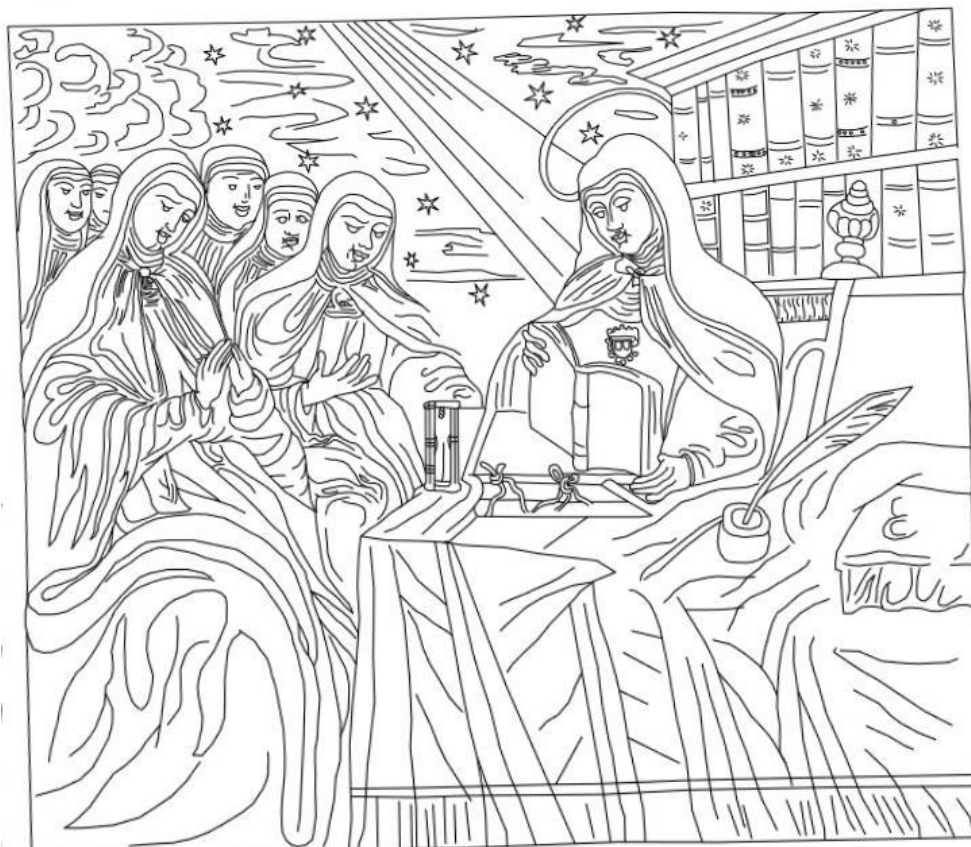


Figura 12: Digitalização do painel Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.



Figura 13: Digitalização do painel Transverberação de Santa Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.



Figura 14: Digitalização do painel Teresa recebe comunhão do Sacerdote. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

3.3. DESENVOLVIMENTO DAS FICHAS

A terceira parte foi determinada pelo desenvolvimento de um modelo de ficha que permitisse a correta organização e exposição dos dados a serem coletados. Esses consistiam em: nome do painel, a inserção do conjunto na Igreja, data do levantamento, esquema de localização da pintura em estudo, digitalização da obra, tabela para preenchimento das cores levantadas (identificação de cor/IC), espaço para possíveis observações e organização cromática das cores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE PIBIC 2018-2019 IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR			
NOME DO PAINEL: Teresa recebe inspiração divina para ler		LOCALIZAÇÃO DO PAINEL:	
LOCAL: Sacristia		<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>N</p> <p>MAVE DA ORDEM</p> <p>TERCEIRA</p> <p>ÁREA EXTERNA</p> </div> <div style="margin-left: 10px;"> <p>CLAUSTRO</p> <p>ALTAR</p> </div> </div>	
DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019			
HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 6020-Y30R	OBS01
	IC-001	S 6020-Y70R	
	IC-001	S 8000-N	
	IC-001	S 5030-Y80R	
	IC-001	S 3005-Y20R	OBS01
	IC-001	S 4040-Y80R	

Figura 15: Modelo de ficha com informações preenchidas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

3.4. ANÁLISES VISUAIS, IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

Para essa etapa foram necessárias as seguintes ferramentas: câmera fotográfica de alta resolução; colorímetro NCS (Natural Color System); prancheta; fichas de levantamento; lápis e/ou caneta; e escada (Figuras 16 e 17). As análises visuais consistiram no primeiro contato com o objeto de estudo, analisando assim suas cores, estado de conservação, possíveis intervenções e patologias visíveis. Durante esse processo também foi realizado o levantamento fotográfico ao qual serviu de apoio para o desenvolvimento desse projeto e posteriores análises visuais.



Figura 16 (esquerda): Processo de análise visual e anotações *in situ*. **Figura 17 (direita):** Processo de identificação e mapeamento das cores. Fonte: Grupo de pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

3.5. ORGANIZAÇÃO DOS DADOS OBTIDOS

Essa etapa foi a responsável pela devida organização de todos os dados obtidos *in situ*, tanto por meio de tabelas, quanto do desenvolvimento de gráficos. As tabelas (Figura 18) consistem das informações cedidas pelo colorímetro, que posteriormente também serão organizadas em gráficos, esses gerados pelo aplicativo NCS Navigator, online (Figuras 18 e 19). Esses dados são tanto de extrema importância para um conhecimento exato das qualidades e propriedades da cor luz, do pigmento em estudo, quanto para um futuro apoio em caso da necessidade de futuras intervenções.

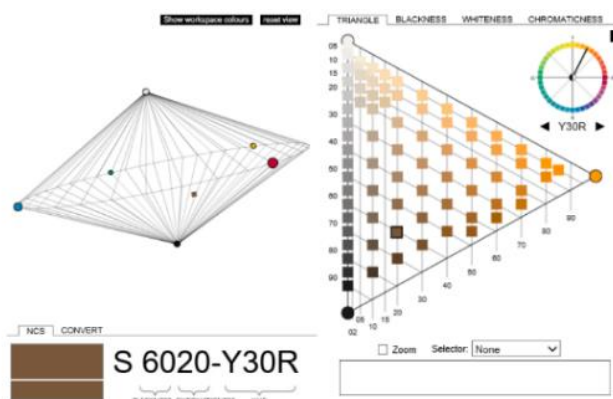


Figura 18: Gráficos disponibilizadas pelo aplicativo onlde NCS Navigator. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
PAGINA		
PRECISÃO		
NCS Lightness	V=	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
R		
G		
B		
HTML		

ADOBE RGB D65 2°		
R		
G		
B		
HTML		

CIE Lab D65 10°	
L	
a	
b	

LRV D65 10°	
LRV	

CMYK EURO	
C	
M	
Y	
K	

Figura 19: Modelo de tabela usada para organização das informações disponibilizadas pelo colorímetro NCS. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

3.6. ANÁLISES E DISCUSSÕES FINAIS

A sexta e última consistiu na leitura de todos os dados anteriormente coletados e desenvolvidos, conjuntamente. Como resultado, estrutura-se um conhecimento analítico e crítico das questões teóricas-práticas do objeto, considerando as instâncias da simbologia das cores, da iconografia, do emprego dos pigmentos, de suas degradações e intervenções. Considerando ainda todas essas questões no quadro político, cultural, social e econômico tanto da cidade de São Cristóvão, quando da Irmandade do Carmo.

4. RESULTADOS E DISCUÇÕES

4.1. A COR, OS PIGMENTOS E AS TÉCNICAS DE PINTURA

Antes de compreender a simbologia da cor, de seu emprego como pigmentos, e composição desses, se faz importante primeiro entender o que é cor, seus fenômenos e como a percebemos. Segundo a definição proporcionada por PEDROSA (2014, pg. 20): “A cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão.”. Também entendendo a cor como um fenômeno, Banks (2007), explica que: a cor vista é resultado da luz que penetra em nossos olhos, e quando dentro da retina, estimula as estruturas fotorreceptoras ali encontradas, os cones e bastonetes, que por intermédio do nervo óptico, transmitem a informação ao cérebro, que por sua vez, traduz os espectros observados. Logo, as diferentes nuances e percepções obtidas que entendemos hoje como cor, dependem de como a estrutura da visão lê as características e propriedades da luz.

Como todo corpo, a luz tem sua velocidade (299.792 km/s) e periodicidade próprias, entretanto, de suas características, é o comprimento de onda, que mais nos interessa, pois, é essa que determinará a tonalidade da cor. Os diferentes comprimentos de onda determinarão a qualidade da cor, variando desde ondas de rádio, os espectros coloridos visíveis, e até mesmo os raios X (BANKS, 2007). Dentro das variações existentes de comprimento de onda, o homem só consegue perceber aquelas que se situam no intervalo de 400 mμ a 700 mμ (Figura 20). Tanto as ondas inferiores a esse arranjo (raios ultravioletas), quanto as ondas superiores (raios infravermelhos), se perceptíveis, seriam prejudiciais ao corpo humano (PEDROSA, 2014).

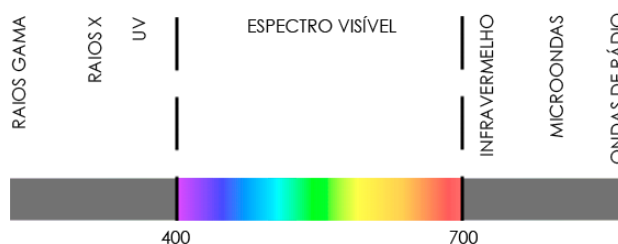


Figura 20: Diagrama do espectro visível. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, adaptado de PEDROSA (2014), 2018.

Os cones, elementos componentes da estrutura da visão, são classificados, de acordo com o comprimento de ondas ao qual são sensíveis, em três tipos: os cones vermelhos (570 nanômetros); os verdes (535 nanômetros); e os azuis (425 nanômetros). Já os bastonetes, como não são sensíveis ao comprimento de onda, traduzem os espectros luminosos apenas em preto e branco, sendo eles os maiores responsáveis do órgão da visão durante a noite (BANKS, 2007). Dessa forma, mesmo que existam centenas de nuances de cor, precisamente, só identificamos as três cores primárias, sendo as demais cores reflexo de um processo de adição, ou subtração (ARNHEIM, 2008).

As cores primárias são aquelas que são indivisíveis, ou que não podem ser obtidas pela mistura de nenhuma outra cor, mas quando misturadas, podem produzir todas as cores conhecidas. As cores secundárias são fruto da mistura de duas cores primárias, e as terciárias, fruto da mistura de uma secundária com terciária. Todas as três podem ser organizadas em um diagrama, o círculo cromático (Figura 21). Esse consiste, primeiramente, na localização equidistante das três cores primárias. Então pela mistura, em pares, dessas são formadas as três cores secundárias, igualmente equidistantes entre si. E em seguida, ao misturar uma cor secundária, com a primária mais próxima, forma-se seis terciárias (BANKS, 2007).

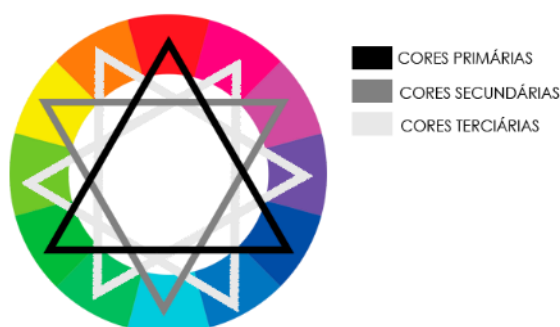


Figura 21: Diagrama cromático das cores luz. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, adaptado de PEDROSA (2014), 2018.

A primárias existentes variam se tratando de cores luz, ou cores pigmento. As primeiras são aquelas obtidas pelo processo aditivo de ondas luminosas do espectro visível, e tem como suas cores primárias o vermelho, o verde e o azul. Enquanto as cores pigmento são formadas por um processo de subtração, onde a cor resultante depende de que comprimentos de onda serão absorvidos pelos materiais, e quais serão refletidos, tendo como suas cores primárias o vermelho, o amarelo e o azul. Desde a Antiguidade a definição do que era o fenômeno da cor se dividia entre aqueles que acreditavam que a cor era uma característica intrínseca do comportamento dos corpos, e aqueles que a definiam como consequência do comportamento dos raios luminosos, logo, hoje dá-se por fato que “[...] as substâncias (os objetos ou os corpos) não tem cor. O que têm é certa capacidade de absorver, refratar ou refletir determinados raios luminosos que sobre elas incidam.” (PEDROSA, 2014, pg. 30).

Essa diferenciação de nuances então vai depender da quantidade e de quais cones estão sendo estimulados em um determinado momento. Por exemplo, se apenas os cones que são sensíveis aos comprimentos de onda longos (vermelho) e os comprimentos de onda curtos (azuis), são estimulados, nosso cérebro passará a informação final como uma nuance de magenta (BANKS, 2007). A cor em sua forma mais pura é a matiz, é a tradução do que entendemos visualmente como comprimento de onda. Matiz é uma das três características próprias da cor, também apresentando luminosidade, que define se a matiz possui mais ou menos brilho, e a saturação, que defina a vivacidade de uma cor. À medida que se aumenta, ou diminui, a luminosidade, a cor tenderá

ao branco ou ao preto. Analogamente, quando realizado com a saturação, a cor tenderá aos tons de cinza ou preto.

Considerando a importância que a cor teve, e ainda tem, para a arte, não é estranho que tenha sido alvo de estudo de diversos artistas e cientistas. As teorias referentes a cor, remontam desde antes de Cristo, quando Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), já abordava a natureza das cores conhecidas, como provenientes de sete cores primárias, onde o preto e o branco faziam parte. Mais tarde, Plínio (61 d.C. – 113 d.C.), teorizou três cores primárias, o vermelho, o violeta e uma outra cor que chamava de conchífera. Mesmo que as três cores não correspondessem as primárias hoje conhecidas, ambos acertaram na base de suas teorias onde que, a partir das cores primárias, se formariam as demais cores visíveis (PEDROSA, 2014).

Os maiores avanços nesse campo, entretanto podem ser creditados a Leonardo Da Vinci (1452-1519). O artista acreditava que as cores indivisíveis seriam quatro: vermelho, azul, amarelo e verde, ou seja, tanto as cores hoje como cores pigmento, quanto luz. Suas grandes contribuições, entretanto, não foram no âmbito desse estudo, mas sim na sua produção textual e no desenvolvimento de técnicas pictóricas. A primeira de suas grandes contribuições foi o seu tratado, o Tratado da Pintura e da Paisagem – Sombra e luz, onde escreveu suas reflexões e descobertas sobre elementos da óptica, física, química e biologia. A segunda, é dentro das técnicas das perspectivas aérea e linear, estudando a relação existente entre distância e cor, teorizou que, quanto mais longe estiver um corpo, com menor qualidade suas cores se apresentarão. As duas últimas contribuições, ambas técnicas pictóricas, foram a técnica do claro-escuro e o sfumato, que quando aplicadas em conjunto, eliminavam os contornos rígidos das formas, devido à um leve gradiente de cores, que acabava por destacar a forma do seu entorno por meio do contraste entre luz e cor (PEDROSA, 2014).

Entretanto, não se perde por reforçar os estudos dos antigos sobre cor e luz. Arnheim (2008, pg. 310), defende que o claro-escuro não foi de fato uma descoberta de Da Vinci, mas sim uma técnica redescoberta em seu tempo, como pode ser visto no seguinte trecho:

Fontes literárias indicam que, no decorrer dos séculos, os pintores gregos aprenderam o uso das sombras e os resultados destas descobertas podem ser vistos nas pinturas murais helenísticas ou nos retratos de múmias egípcias por volta do segundo e primeiro séculos a.C. Neste caso o “chiaroscuro” foi manejado com um virtuosismo não redescoberto até o fim do Renascimento.

Ou seja, mesmo que a técnica tenha de fato encontrado seu ápice em domínio no Renascimento, não se pode ignorar o fato que estudos relacionados a cor e luz, nas técnicas pictóricas, já estavam sendo desenvolvidas desde a Antiguidade.

Seguindo na leitura de Pedrosa (2014), é apresentado Alberti (1404-1472), grande teórico da escultura, arquitetura e pintura. Aprofundando seus estudos sobre cor na mesma linha de pensamento de Da Vinci, entretanto

mesclando-os com os de Plínio. Alberti discorre sobre as reflexões já então conhecidas sobre a origem das cores, entretanto, discordando levemente em suas teorias em quantidade e qualidade, Alberti define quatro cores primárias, o vermelho, verde, azul e o cinza. Ao mesmo tempo em que se aproximando de Da Vinci quanto ao quantitativo de cores primárias, e erra em sua hipótese, acerta ao reafirmar a teoria de Plínio sobre o processo de formação das demais cores.

Já avançado no tempo, Pedrosa (2014) aponta que, passadas as preocupações sobre a origem e natureza das cores, as dúvidas se voltavam para questões mais técnicas, de mensuração e classificação. Apesar das primeiras tentativas para a criação de um método que possibilitasse medir, quantitativamente, as cores, a ausência de uma unidade de medida para mensuração e comparação foi um grande obstáculo. Séculos mais tarde, nos seiscentos, Newton (1643-1727), descobriu em seus estudos uma das características fundamentais da luz, seu comprimento de onda, fator determinante do matiz, determinando sua unidade de medida em milimícrons. A partir dessa descoberta, organizou então as cores em um sistema bidimensional, onde a luz branca representaria a somatória de todas as cores, e as sete cores espectrais, fragmentos de si.

Entretanto não demorou para os estudiosos da época, em períodos seguintes, perceberem a ineficiência do sistema bidimensional para caracterização dos espectros, surgindo por consequência, as primeiras experimentações com sólidos de cores. Deve-se a Phillipp Otto Runge (1777-1810) a mais completa estrutura da época, uma esfera polarizada em branco (a cima) e preto (a baixo), que representaria a saturação dos matizes (PEDROSA, 2014). Entretanto tais experimentações com sólidos tridimensionais amplamente explorados durante o século XIX, ainda se mostravam insuficientes devido a sua manipulação em torno de duas variáveis, o matiz e a saturação. Não sendo estranho assim, que tenham caído rapidamente em desuso quando a noção de que a cor apresenta três, e não duas variáveis, (matiz, claridade e saturação) foi descoberta, surgindo assim a base dos estudos tridimensionais até hoje aplicados (ARNHEIM, 2008). Tais estudos se estruturam de forma que

O eixo vertical central apresenta a escala de valores de claridade acromáticos desde o branco mais claro na parte superior, até o preto mais escuro na parte inferior, O equador, ou o contorno poligonal que a ele corresponde, contém a escala de matizes a um nível de claridade médio. Cada seção horizontal através do sólido apresente todos os graus possíveis de saturação para todos os matizes a um dado nível de claridade. Quanto mais próxima da borda externa da seção, mais saturada é a cor; quanto mais próxima do eixo central, maior a sua mistura com um cinzento da mesma claridade. (ARNHEIM, 2008, pg. 336)

Mesmo com a descoberta das variáveis matiz, iluminação e saturação, problemas ainda existiam no que se diz respeito a nomenclatura dos diferentes matizes para a produção industrial, e em ateliê, sendo apenas solucionados de fato mais tarde, no século XX, com Munsell (PEDROSA, 2014).

Albert Munsell (1858-1918), em seus estudos sobre cor, conseguiu identificar uma discordância entre as variações de saturação, entre as cores primárias, em seus estados puros. Simplificadamente, Munsell percebeu que cores diferentes, possuem limites diferentes de nuances quando seus matizes são alterados em uma mesma proporção. Devido a essa descoberta, ao invés de diagramar as cores em geometrias perfeitas, onde todas as cores se comportariam da mesma forma, as organizou em um sistema tridimensional ramificado, a Árvore de Munsell. Nesse sistema existem cinco ramos de cores em suas formas primárias, escalonadas com outros cinco ramos de cores intermediárias, totalizando dez ramificações que, do centro para a periferia da forma, aumenta em saturação, e de baixo para cima, aumentam em luminosidade. Tal pesquisa foi a base do sistema atual para identificação de cores criado pela Comissão Internacional de Iluminação, aplicado em meios digitais, como em computadores e câmeras (BANKS, 2007).

Tais sistemas além de ajudarem na produção correta dos matizes de cores, permitem um mais fácil processo de harmonização. Banks (2007) defende que partindo de um sistema bidimensional, podem ser explorados diferentes combinações harmoniosas como:

- Cores complementares: quando duas cores estão em lados opostos do diagrama;
- Cores análogas: quando duas cores estão, dentro do diagrama, uma ao lado da outra;
- Cores em tríade: quando três cores equidistantes entre si no diagrama, são selecionadas;

No que se diz respeito harmonia e a Árvore de Munsell, seu teórico determinou, a partir de seu próprio diagrama, que qualquer seleção horizontal contínua, no entorno do eixo, corresponderia a cores harmoniosas entre si, devido à similaridade de luminosidade e saturação. Assim como haveria harmonia nas cores que sejam agrupadas a partir de uma linha horizontal do diagrama, por similaridade de matiz e claridade. E por fim, o conjunto de cores formados por uma linha reta traçada no centro do diagrama se harmonizaria por meio a complementação entre matizes e claridade (ARNHEIM, 2008).

Passados os estudos referentes a natureza da cor, suas características e variáveis, se faz necessário apresentar a questão da percepção da cor, em questões de fenômenos e simbologia. Como Banks (2007, pg. 6) diz: “A cor influencia tudo, modelando, acidental ou intencionalmente, nossa percepção.”. A forma que percebemos uma cor pode ser alterada de acordo como ela nos é apresentada. Essa alteração pode ser tanto por motivos da ambiência do espaço, como iluminação, entorno, materiais onde são empregadas, ou, até mesmo, devido processos químicos. Quanto por fatores psicológicos ou do funcionamento da estrutura da visão Urland e Borrelli (1999, apud Bezerra e Nappi, 2010) definem quatro fenômenos físicos e cinco psicológicos, como:

- Ambiência luminosa: capacidade de percebermos uma cor diferentemente em função da quantidade de luz disponível no espaço; horário do dia; posição e tipo de fonte luminosa (artificial

ou natural); se há ou não a presença de nuvens no céu; superfícies reflexivas, etc.

- Entorno: capacidade de percebermos uma cor diferentemente em função das cores presentes ao redor do objeto observado, como fachadas; sombreamentos; etc.
- Alteração da cor do substrato: capacidade de percebermos a cor de forma diferenciada devido a reações químicas com seu veículo; como reações por umidade, ataques de microrganismos; etc.
- Envelhecimento da pintura: capacidade de percebermos a cor de forma diferenciada como reflexo do processo natural de desbotamento pelo qual as tintas passam.
- Metamerismo: capacidade de percebermos duas cores como iguais, ou diferentes, em fator das fontes luminosas ao qual são expostas.
- Constância das cores: é o oposto de metamerismo, sendo ela a capacidade de percebermos uma cor sempre da mesma forma, independente das qualidades luminosas do espaço.
- Contraste das cores: capacidade que o olho tem de intensificar a diferença existente entre cores quando postas uma ao lado da outra.
- Adaptação: capacidade do sistema visual de ajustar a intensidade em função do estímulo luminoso (maior ou menor quantidade de luz disponibilizada).
- Memória de cor: capacidade de percebermos uma cor, em condições normais de iluminação, em função da memória de um objeto ao qual a conectamos (a exemplo a ideia de que uma maçã ser vista como vermelha, mesmo quando não a seja).

Conhecendo tais influências externas no processo de percepção da cor, Arnheim (2008, pg. 295) discorre:

O fato de um lenço parecer ou não branco é determinado não pela quantidade absoluta de luz que ele envia ao olho, mas por seu lugar na escala de valores de claridade proporcionada pelo conjunto todo. Leon Battista Alberti disse: “O marfim e a prata são brancos, os quais, quando colocados próximos das plumas do cisne, parecem pálidos. Por essa razão as coisas parecem muito claras na pintura, quando há uma boa proporção de branco e preto, como há entre as partes iluminadas e as sombreadas dos próprios objetos; assim todas as coisas são conhecidas por comparação.

A cor pode ainda ser formada por meio de uma ilusão de ótica. Por exemplo, quando se olha fixamente por algum período de tempo para uma cor, e então se direcionamos a uma outra superfície, distinta da anterior, ficará marcado um preenchimento espacial, da mesma dimensão da cor anteriormente observada na nossa visão, só que agora na tonalidade complementar. Isso

ocorre devido ao fato de nosso cérebro, automaticamente, ficar “na espera” da informação complementar faltante (BANKS, 2007). Outra técnica citada pelo autor foi amplamente explorada por artistas impressionistas e, principalmente pós-impressionistas. Essa técnica consistia em, ao invés de aplicarem na tela uma cor após a devida mistura dos pigmentos, realizavam-se pinceladas, pontos, ou listras bem próximas umas das outras na tela, com cores distintas. Como resultado, em resposta a informação difusa resultante dos raios refletidos pelas cores empregadas, um processo pseudo aditivo é realizado no cérebro, e acabamos por perceber uma única cor onde na verdade, existem duas ou mais cores.

Devido a tamanha subjetividade e fragilidade que o órgão humano da visão tem de perceber as cores, que métodos científicos e imparciais são tão importantes para a determinação dessas. E ultrapassando a obra pictórica, é necessário que as variáveis externas sejam avaliadas sob o viés da ambiência, pois é o conjunto de todos esses fatores (cor e ambiente), que determinam o valor final da obra, devendo igualmente serem preservados.

Além desses fenômenos, há outro fator que influencia nossa percepção das cores, a simbologia. Presente desde os povos mais primitivos, sempre foi atribuído a cor um significado, um caráter subjetivo e interpretativo de sua existência. Por exemplo, o simbolismo cristão esteve sempre presente na história da arte ocidental, representando dentro de suas crenças, diferentes períodos litúrgicos (branco, no Natal, Páscoa e dias santos; o verde, como símbolo da vida, no dia a dia; o roxo, na Quaresma; e o preto, na Sexta-Feira Santa e em missas funerárias) ou aspectos da fé (BANKS, 2007).

Na paleta limitada de pigmentos disponíveis aos antigos egípcios, as cores tinham significados simbólicos que variavam de era para era. No antigo reino, por exemplo, as mulheres são representadas com pele clara e os homens com pele escura (marrom avermelhado). Mais tarde, a cor mais escura foi usada para retratar mulheres da elite. (BANKS, 2007, pg. 50)

Dessa forma, com base no texto de Pedrosa (2014), pode-se perceber um simbolismo próprio das cores, onde:

- Vermelho: 700 mμ; conhecido desde os gregos e romanos, é a cor do sangue; do fogo; símbolo do amor; perigo; a cor dos guerreiros, nobres e imperadores.
- Amarelo: 580 mμ; não muito empregado na antiguidade, normalmente está relacionado a figura feminina, em sua pele ou véu; no Egito, usado para o Sol, o deus Osíris e em câmeras funerárias. Na mitologia grega, era ligado a Apolo, deus da luz. Ligado em muitas culturas com o ouro, é para os cristãos símbolo de eternidade e fé.
- Verde: 560 mμ; na antiguidade se relacionava com o mar e seres místicos ligados a ele (como as ninfas). Na China, liga-se ao bosque, a esperança, força, longevidade e imortalidade. Na cultura

egípcia, o coração do faraó morto era substituído por um escaravelho esmeralda como símbolo de ressurreição. Na Idade Média tinha simbologia dual, podendo tanto representar a regeneração (para acultura cristã), quanto poderes maléficos. Também era a cor presente nas togas dos médicos, e para o Islã, símbolo de conhecimento. Possui também ligações com a Casa de Bragança, estando presente em seu brasão.

- Azul: 480 mμ; é a cor do infinito, e remete ao inconsciente. No Egito, símbolo para a morte e para os deuses. Na cultura cristã, representa os Campos Elísios e a abóboda celeste. Símbolo também de nobreza (“sangue-azul”).
- Violeta: 400 mμ; é símbolo do equilíbrio entre terra e céu; sentido e espírito. Na cultura cristã, presente nos trajes dos sumos sacerdotes e de Jesus em sua encarnação, é também símbolo da Paixão.
- Laranja: 620 mμ; é ligado a infidelidade e luxúria. Na antiga Grécia, era veste do deus Dionísio. Símbolo de inconstância, dissimulação e hipocrisia.
- Púrpura: sendo uma cor pigmento, e não luz, é resultado da mistura de vermelho e azul. É símbolo da temperança; castidade; abundância e poder. Foi a cor das vestes da primeira magistratura na Roma antiga.
- Marrom, ocre e terras: cores pigmento capazes de serem obtidas por mistura, são símbolo para penitência, sofrimento e humildade.
- Branco: resultante da adição de todos os espectros luminosos; representa desde a antiguidade, a luz; e principalmente para a cultura cristã, pureza, o véu que representa a brancura virginal. No século XX se tornou também símbolo para a paz.
- Preto: uma não cor (luz), ou resultado da máxima absorção dos raios luminosos por um objeto; foi raramente empregado na trajetória da pintura ocidental com sensibilidade, ao passo em que na cultura oriental era muito valorizado. Na África representa a fertilidade da terra. Para muitas culturas, é símbolo da morte, luto, caos, trevas e o mal. Na cultura cristã, condena, é o estigma carregado por Caim e seus descendentes. Na Grécia antiga, quando os navios a apresentavam em sua vela, tragédia.

Logo, percebe-se que a cor, antes de tudo, também é parte importante da cultura de um povo, estando intrinsecamente ligada a seus rituais, costumes, e elementos do dia a dia, é também elo de identidade. Como Bezerra e Nappi (2012, pg. 70), escrevem:

Na cidade antiga, a cor era um elemento simbólico de maior importância, que estava diretamente associado à imagem que os habitantes faziam desta, pois “assim” a viam, a identificavam e a relacionavam com um tempo presente ou passado,

concomitantemente em que a diferenciavam de outros contextos urbanos. As cores eram instrumentos regionais, resultado das várias composições dos minerais disponíveis em seu solo. A cada cultura arquitetônica correspondia, portanto, uma cultura cromática.

Esse trecho expõe que, além dos fatores já anteriormente citados, existe mais uma condição de influência para o emprego das cores pigmentos, a sua composição. Antes de estudar o emprego das cores no Brasil, enquanto colônia, é primeiro necessário realizar um estudo das composições dos pigmentos, e seus empregos durante a história da arte, principalmente na Europa, e mais precisamente, Portugal. Tal processo se faz tão importante devido a forte influência europeia entre os séculos XV e XIX, sobre as colônias, onde boa parte das artes desenvolvidas, eram de importação, mas sofrendo também adaptações as condições adversas do novo sítio. Os pigmentos, não foram exceção.

“Ao longo da história da humanidade, diferentes constituintes foram usados para a produção de tintas, acompanhando o desenvolvimento cultural, científico e tecnológico da sociedade que as empregava” (MELLO e SUAREZ, 2012, pg. 4). Obtidos pelos mais diferentes processos, desde a Antiguidade, até a inserção das tintas artificiais no século XX, por via de regra, as cores mais preciosas eram aquelas que eram mais difíceis de serem obtidas, se tornando até mesmo responsabilidade de quem contrata o serviço, de fornece-las. Como se pode ler no Livro VII do tratado de Vitruvius (2007, pg. 362):

Quem, na verdade, entre os antigos não pensava utilizar poupadamente o cinábrio, como se de um medicamento se tratasse? Pois hoje, aqui e ali, ordinariamente se recobrem paredes inteiras. E o mesmo se passa com a crisocola, a purpura e o azul-da-armênia. Quando estas cores são aplicadas, mesmo se não forem usadas de maneira artística, elas apresentam-se refulgentes aos olhos e, porque são preciosas, salvaguardam-se nos contratos legais que elas são fornecidas pelo encomendador e não pelo adjudicatário.

As primeiras cores já registradas são os ocre. Presentes nas ocupações humanas pré-históricas, por meio das artes rupestres (20.000 a.C), eram empregadas para retratar cenas de caça, guerra, sexo, ou desenhos geométricos mais complexos (MELLO e SUAREZ, 2012; PEDROSA, 2014). Em As Casas Pintadas de Évora, uma publicação organizada pela Fundação Eugênio de Almeida (2014, pg. 58), os tons de ocre são definidos como:

De uma forma geral, por ocre entende-se um conjunto de materiais inorgânicos provenientes da alteração e desagregação de rochas de composição mineralógica variada. Também conhecidas por terras coradas, estas encontram-se entre as primeiras matérias-primas utilizadas pelo homem como pigmentos devido a sua abundância na crosta terrestre e em pintura mural devido a sua reconhecida estabilidade química e física.

No mesmo texto, é definido que os tons mais vermelhos são devido a presença de hematite (Fe_2O_3), goethite ($\text{FeO}(\text{OH})$), dióxido de manganês (MnO_2) e sulfureto de mercúrio (HgS). Esse último, como de difícil obtenção, implicaria em um alto poder econômico de quem encomendou a obra, sendo ainda extremamente degradável. Enquanto os amarelos possuem similaridade com os vermelhos, devem a sua coloração apenas a goethite e ao óxido de manganês. Pedrosa (2014), entretanto, acrescenta que na arte rupestre ainda foram encontrados brancos obtidos por processos consideravelmente mais complexos, obtido pelo sucessivo aquecimento a altas temperaturas, de misturas diversas. Já em seu tratado, Vitruvius recomenda que tais tons sejam provenientes das terras vermelhas extraídas de Sinope; no Ponto; Egito; Beleaes e em Lemnos, onde serão de maior qualidade.

No Egito foi possível encontrar um dos pigmentos mais precisos na história da arte, o azul. O azul egípcio é datado de 2.500 a.C, e similar ao processo anteriormente citado, era obtido a partir da mistura minuciosa de cal, óxido de cobre e quartzo, submetidos a altíssimas temperaturas (BANKS, 2007). Sob o nome de azul-cerúleo, tem seu processo descrito no tratado de Vitruvius (2007, pg. 374):

Tritura-se, com efeito, areia com flor de nitro, tão sutilmente que fique como farinha; salpica-se então tudo, de modo que fique conglomerado; em seguida fazem-se bolas com a ajuda das mãos, e assim se comprimem para que sequem; uma vez secas, colocam-se num pote cerâmico de barro e levam-se ao forno: assim, à medida que o cobre e a areia se reforçam entre si, aquecendo completamente sob a veemência do fogo, dando e recebendo os respectivos suores, abandonam as suas propriedades e, destruídas as suas forças pela intensidade do fogo, tomam uma cor azul cerúlea.

Ainda na Antiguidade, foi registrado a existência do azul-ultramarino, esse era obtido em um primeiro momento, por um complexo processo de refinamento do lápis-lazúli, uma pedra semipreciosa. Na época, era uma pedra encontrada apenas em uma parte do que hoje é conhecido como o Afeganistão, trazido pelas navegações mercantes. Como o processo para sua obtenção data de 1200, se justifica sua ausência nas pinturas anteriores a esse momento (CRUZ, 2007; BANKS, 2007). Seu processo de obtenção, descrito por Cennino Cennini (apud CRUZ, 2007, pg.12) consistia em:

Tritura-a [a pedra] num almofariz de bronze tapado para que não te escape o pó. Depois coloca-a sobre a pedra de pórfiro e mói-a sem água. Depois passa-a por uma peneira tapada como os boticários fazem as suas drogas [...] Quando este pó estiver pronto, compra a um boticário seis onças de resina de pinheiro, três onças de mástique e três onças de cera nova por cada libra de lápis-lazúli. Num recipiente novo, mistura bem todas estas coisas. Depois toma um pano de linho e coloca isto numa taça vidrada. Depois toma uma libra do dito pó de lápis-lazúli, mistura-o bem e faz com ele uma pasta com todas as coisas bem incorporadas. E para poderes trabalhar esta pasta toma óleo de sementes de Linho e mantém as tuas mãos bem untadas com este Óleo. Deves deixar repousar esta pasta pelo menos três dias e três noites, trabalhando-a um pouco todos os dias. [...] Quando fores

extrair o azul, fá-lo da seguinte maneira: faz dois bastões de uma vara forte, nem muito grossa nem muito fina, cada um com um pé de comprimento, de forma que fiquem arredondados nas extremidades e bem polidos. E depois coloca a pasta na taça vidrada, onde estava, e junta uma tigela de lixívia [solução com os extractos de cinzas] moderadamente quente e com os bastões, um em cada mão, revolve e amassa a mistura como se fosse massa de pão, exactamente deste modo. Quando a lixívia estiver bem azul, despeja-a para uma tigela vidrada. [...] Mexe a lixívia com a tua mão e verás que o azul, devido ao seu peso, irá ao fundo; e assim conhecerás os extractos do dito azul.

Cruz (2007) aponta que o status de nobreza que o pigmento recebeu era tamanha, que os motivos mais importantes das pinturas, como o manto da Virgem Maria, eram tratados com seus tons. Nesse período outro azul poderia ser obtido da azurite, entretanto de menor qualidade, era aplicado como uma base, antes do azul-ultramarino, de forma a economizar o pigmento (CRUZ, 2007). Os chineses, na mesma época produziram o azul de han, de processo similar ao azul egípcio, tinha em sua mistura sílica, óxidos de cobre e sais de bário complexos (MELLO e SUAREZ, 2012). Em As Casas Pintadas de Évora, faz-se menção ainda de uma azul-índigo, encontrado em Portugal, que era proveniente do processamento da planta *Ingíósfera tictória*.

Outro pigmento extremamente valioso do mesmo período é o vermelho proveniente do cinábrio, que quimicamente falando, é um sulfureto de mercúrio (HgS). Presentes nas pinturas chinesas sobre seda desde 770-225 a.C, é obtido por um processo bem mais simples que o azul-ultramarino (BANKS, 2007; MELLO e SUAREZ, 2012). Vitruvius (2007, pg. 369), sobre seu processamento, descreve que “[...] através de lavagens e repetidas cozeduras, faz-se com que surjam as cores.”. Alertando mais tarde para o fato de que seu matiz, em exposição a raios luminosos, sofre alterações.

[...] quando é aplicado nos acabamentos dos tetos dos compartimentos, permanece sem alterações na sua cor. Todavia, nos espaços abertos, tais como os peristilos, as êxedras ou outros lugares idênticos, onde o Sol e a Lua podem introduzir os seus esplendores e os seus raios, quando o lugar é tocado por estes, a cor altera-se e, perdida a sua força, enegrece. (VITRÚVIO, 2007, pg.369)

Pedrosa (2014), ainda comenta sobre um pigmento vermelho também conhecido pelos gregos e romanos, o vermelho-de-saturno. Esse poderia ser obtido pela oxidação do chumbo, ou por um processo de calcinação. Vitruvius comenta ainda sobre o vermelhão, que já conhecido no século VIII, substituiu o cinábrio por sua mais fácil obtenção a partir de enxofre, e mercúrio (CRUZ, 2007).

Entretanto, para o universo dos pigmentos, talvez a maior contribuição dos antigos seja a cor púrpura. Sendo uma técnica que se origina com os fenícios, foram os gregos e romanos que aprimoraram a técnica de extração da secreção dos moluscos (*Murex brandaris* e *Purpura haemostoma*), que possibilita o pigmento (MELLO e SUAREZ, 2012; PEDROSA, 2014). Vitruvius,

além de apontar a diferença de nuances que pode apresentar, de acordo com sua região de origem, define que seu processamento, após a captura dos moluscos, consiste em: “[...] são cortados em volta por lâminas de ferro, e desses golpes é expelido um sangue que escorre como uma lágrima, sendo preparado por maceração em pilões.” (VITRÚVIO, 2007, pg. 378).

Outro método descrito por Vitruvius, para o processamento de tons púrpuras, é o a partir de plantas. Escreve ele que:

Também se fazem cores purpúreas com greda tingida com raiz de ruiva-dos-tintureiros e a partir do hígino, assim como de flores se fazem outras cores. Quando os pintores querem imitar o sile ático, deitam um vaso com água flores de violeta seca e levam-nas a ferver ao fogo; depois, concluída essa operação, deitam o líquido num pano de linho e, espremendo-o com as mãos, recolhem num almofariz a água colorida pelas violetas; aí lançam greda e, macerando-a, assim produzem a cor do sile ático. (VITRÚVIO, 2007, pg. 379)

A terra verde, pigmento proveniente, em Vitruvius, da terra da Esmirna (cidade da Jônia), são definidos tanto por Mello e Suarez (2012), quanto por Pedrosa (2014), como os pigmentos processados a partir de solos argilosos, ou pedras, com os minérios: caladonite, glauconite e a clorite. De cores menos saturadas, foi extremamente popular nas pinturas do século XVII e XVIII, tanto quanto na Idade Média e Roma Antiga. Aplicados por meio das técnicas de têmpera e nas pinturas murais, respectivamente, devido a sua conhecida estabilidade química. Aparece no tratado de Filipe Nunes, também, sob o nome de verdacho (CRUZ, 2007). Um outro pigmento, de características amarelas, ou vermelho-laranjadas, mencionado tanto em Filipe Nunes, quanto Vitruvius, é o auripigmento. Proveniente de minas na região do Ponto, originalmente amarelo, quando queimado apresentaria tons mais escuros. Com fracas propriedades secativas, era aplicado em pinturas a óleo (CRUZ, 2007).

O último pigmento trabalhado no tratado de Vitruvius é o branco. Inicialmente obtido por meio da prata ou chumbo, ambos extremamente tóxicos. Aparece no tratado de Filipe Nunes como branco chumbo, branco genovisco, cerusa e alvaiade (CRUZ, 2007). Existem ainda os pigmentos pretos, que como descrito em As Casas Pintadas de Évora, eram fruto da calcinação/ queima de matéria orgânica, como ossos e madeira. No intervalo entre a Antiguidade e o século XIX, não houveram grandes transformações nas características químicas dos pigmentos, entretanto, com os avanços tecnológicos e científicos já nos oitocentos, os pigmentos de origem orgânica e mineral foram, quase a totalidade, substituídos pelos artificiais.

Os pigmentos artificiais produzidos em laboratório a partir do século XIX, em diferentes escalas, eram tão tóxicos quanto alguns presentes na antiguidade. Os verdes eram obtidos do processamento do arsênio e do cromo, os tons de amarelos também poderiam ser extraídos do cromo e do cádmio, enquanto os azuis, do cobalto. Além do vermelhão, tons de vermelho poderiam ser processados pelo sulfeto de mercúrio. O branco, um dos pigmentos mais nocivos existentes na antiguidade, foi substituído pelos de zinco, barita e titânio. Esse último apresentava, além de uma baixa toxicidade, uma melhor reflexão da luz.

O preto, agora era proveniente do óxido magnético de ferro, e os violetas, do piro fosfato amoníaco-mangânico. No século XX, experiências com extrato de carvão betuminoso, também foi usado como base para pigmentos violetas (BANKS, 2007; MELLO e SUAREZ, 2012; PEDROSA, 2014).

No Brasil, muitos desses pigmentos se perpetuaram pelo processo de importação de produtos pela colônia, entretanto também sofreram suas adaptações devido ao novo ambiente (CIANCIARULO, 2014). A presença de novos produtos que poderiam ser mais facilmente obtidos, e até mesmo, pelo contato com as culturas indígenas e dos escravos negros, foram algumas dessas variantes.

No tocante à cor, os padrões dominantes do gosto europeu deixaram-se influenciar pelos negros e indígenas, o que gerou um gosto caracteristicamente mestiço, diferenciado do gosto dos demais povos, residindo aí o núcleo de sua originalidade. (PEDROSA, 2014, pg. 150)

A exuberante arte indígena brasileira, forte no uso cromático, inspirados na fauna e flora, chamou a atenção dos artistas. A plumária, arte realizada pelas tribos, com base no emprego exclusivo da pena de aves, foi um dos maiores focos dos estudiosos que na colônia aportavam. Quando os pigmentos não eram retirados das próprias penas das aves, fazia-se uso de insumos vegetais. O preto poderia ser obtido do jenipapo, entretanto o processo do pigmento só era finalizado quando em contato com a pele humana, que em reação com a seiva da fruta, enegrecia. O vermelho poderia ser extraído do urucum, da árvore sangue de dragão, e do pau-brasil; enquanto os tons de amarelo, do açafreão (CIANCIARULO, 2014; PEDROSA, 2014).

Quanto a simbologia empregada, em grande parte, mas principalmente no primeiro período da ocupação, sofria influência direta da arte religiosa portuguesa. De cores mais cruas, sobre fundos escuros, evoluiu, já no período monárquico, para os valores neoclássicos de tons mais amenos.

A tríade rosa, azul e branco tornou-se característica desses períodos, por sua grande utilização nos altares, forros de igreja, oratórios, estandartes e vestuários para procissões, pinturas de casas, enfeites de interiores e baús. Revestindo-se de caráter simbólico, como em outros países, também no Brasil o branco é ainda hoje a cor para o enxoval de noivas; o rosa e o azul, para o de meninas e meninos recém-nascidos. (PEDROSA, 2014, pg. 151)

Por fim, ao se falar de cor e pigmento, não se pode esquecer de suas técnicas de emprego. Pois são elas influenciam tanto quanto as demais variáveis, (cultura, política, economia, composição, fenômenos físico/psicológicos) na forma como a cor se apresenta em seu produto final. Tal processo ocorre, pois, o pigmento em si, é apenas um dos componentes da mistura na qual é inserido para ser veiculado em uma superfície, as tintas. Então faz-se agora momento para estudar as técnicas pictóricas, seus suportes e as suas tintas.

Tintas são, segundo Cruz (2007), uma mistura, de aglutinantes e pigmentos, que quando aplicados sobre uma superfície, tem a capacidade de formar uma fina camada de recobrimento. Usadas desde a pré-história como meios de comunicação e arte, pode também ser aplicada com o intuito de proteção do substrato. Enquanto o aglutinante tem como função manter a liga, aos pigmentos são os responsáveis pela coloração da mistura. Os tons da tinta podem também ser determinados por meio de um corante, mas, diferente dos pigmentos que são partículas sólidas insolúveis, os corantes são permanentemente dissolvidos no aglutinante. Podendo ainda aparecer alguns aditivos e solventes na composição das tintas. Enquanto os aditivos são aplicados para alterar as propriedades naturais da mistura, a exemplo, aumentar o tempo para secagem, o solvente é usado para alterar a liga, a deixando com melhor trabalhabilidade.

Estudos indicam que na pré-história, há possibilidade do uso de seivas/resinas de árvores e arbustos; ceras; óleos; gorduras animais/vegetais; gema/clara de ovos; sangues; fezes ou urinas de animais, como aglutinante. No que se diz respeito ao Egito e China antigas, há a goma arábica, ou gema/clara de ovo. Ambos ricos em polissacarídeos, proteínas e gorduras, respectivamente. Quando a tinta é formada a partir da mistura da goma arábica e pigmentos, é denominada de aquarela. A têmpera, proveniente do latim *temperare* (juntar ou misturar) é resultado da emulsão de: clara/gema e pigmentos dissolvidos em água (ALAMBERT, 1998; CRUZ, 2007).

Sobre a técnica da têmpera, Gombrich (2013, pg. 165) escreve:

Os pintores dessa época não compravam cores prontas em tubos ou caixas. Tinham que preparar os seus próprios pigmentos, sobretudo extraídos de plantas e minerais. Procediam depois à sua pulverização, triturando-os entre duas pedras — ou mandando seus aprendizes triturarem-nos — e, antes de os usarem, adicionavam algum líquido aos pigmentos, a fim de converterem o pó numa espécie de pasta. Havia diversos métodos para fazer isso, mas, durante a Idade Média, o principal ingrediente do líquido tinha que ser obtido de um ovo, o que era muito adequado exceto pelo fato de secar muito depressa. O método de pintura com esse tipo de preparação de cores chamava-se têmpera.

Apesar de ser uma técnica que foi aplicada com maestria pelos gregos e romanos, as pinturas realizadas a têmpera, por apresentar tais aglutinantes orgânicos, acabaram por se desintegrarem completamente com o passar do tempo. Entretanto, no mesmo período, desenvolveu-se outra técnica extremamente famosa, o afresco. Similar a têmpera, o afresco possui uma rápida secagem, mas ao invés de usar aglutinantes orgânicos, é fixado por meio do processo de secagem da mistura de argamassa com os pigmentos (CRUZ, 2007). Levemente diferente, a fixação da técnica do *buon fresco*, é apresentado em As Casas Pintadas de Évora como fruto da carbonatação da cal presente nas argamassas que serviram como suporte.

Três condições estão na origem do termo *buon fresco*. A) a execução da pintura sobre uma superfície á base de cal ainda húmida, b) a

deposição de tintas à base de pigmentos misturados apenas com a água que serve como veículo e c) aplicação diária do estrato final. Normalmente uma argamassa à base de cal e areia ou outro agregado fino (ex. pó de mármore), também conhecido como *intonaco* segundo a terminologia italiana. (As Casas Pintadas de Évora, 2014, pg. 64)

Logo pode-se entender que as tintas dos afrescos na verdade, eram fruto do pigmento diluído em água, e as vezes misturados com um pouco de argamassa, aplicados a uma superfície argamassada ainda em processo de cura, que dependia completamente do processo de carbonatação da cal, para sua fixação.

Outra técnica empregada era a encáustica, essa consistia na diluição dos pigmentos em cera, aplicados à quente, nas superfícies, normalmente madeira (ALAMBERT, 1998; CEDILLO, 1980). Uma última técnica, datada do século XV, surge do pintor Van Eyck, que insatisfeito com os resultados limitados de tons da técnica do afresco, cria uma nova mistura a base de óleo. Extraídos da linhaça, nozes e planta dormideira, tais óleos permitiam que o pintor trabalhasse com em maior lentidão, atingindo transições cromáticas bem mais suaves do que as da técnica anterior, sendo facilmente adotada por pintores no mundo todo. Após seca, poderia ainda receber uma camada de verniz, uma proteção composta de resinas naturais (copal, âmbar, damar), diluídos em terebentina (ALAMBERT, 1998; GOMBRICH, 2013). Ainda sobre as qualidades da pintura a óleo, Alambert (1998, pg. 38), escreve:

Assim, o brilho e a riqueza de tons, a liberdade de aplicação, a facilidade de um acabamento lento, a sua plasticidade e, sobretudo, um aspecto óptico inteiramente diferenciado de todos os outros processos conhecidos até então, foram qualidades que contribuíram para a rápida aceitação e disseminação da pintura a óleo a partir do século XVI, possibilitando nos séculos posteriores um expressivo desenvolvimento artístico da pintura.

Como pode ser analisado nos afrescos, de uma forma ou de outra, as técnicas pictóricas estão, em níveis diferentes, dependentes de seu suporte. Um dos primeiros suportes para a pintura, foram as próprias superfícies arquitetônicas, configurando as primeiras formas de manifestação artística pelo homem, são conhecidas como pinturas murais. Presentes em cavernas, templos e em superfícies parietais por toda a Grécia, Roma e Ásia, existem exemplares de 600 d.C, em sítios no México (BANKS, 2007).

Por meio das técnicas do afresco e da têmpera, extensos murais policromados foram criados por esses povos no passar das eras. Vale ressaltar que apesar de todas as pinturas parietais serem, automaticamente, murais, o inverso não se perpetua, pois, pinturas realizadas em painéis de madeira, as vezes coberta com camadas de preparação em gesso, e as vezes não, também se configuram em pinturas murais. As pinturas murais com suporte em madeira, foram dos exemplares mais expressivos na arquitetura religiosa, no forro de suas naves, capelas e sacristias, por exemplo.

Para que o afresco seja aplicado em uma superfície parietal ou de madeira, é necessário uma série de preparações da mesma. Em As Casas Pintadas de Évora, é especificado que, no primeiro caso, a preparação da base é realizada em duas etapas, a primeira camada de argamassa (*arriccio*) de caráter mais grosseiro, tem como função realizar a planificação da superfície; a segunda camada (*intonaco*), já mais fina, lisa e compacta, é a camada que receberá a camada pictórica; pode ainda esse último ser substituído, ou complementado, com uma terceira camada, também a base de cal, o *intonachino*. Como para que o afresco seja fixado ele precisa que sua base ainda esteja em período de cura, normalmente as partes do mural eram feitas em etapas. Dessa forma, a última camada, seja o *intonachino* ou o *intonaco*, era aplicada em frações da superfície correspondente ao quantitativo de trabalho que poderia ser realizado, conhecido por *giornate*.

No segundo caso em que o afresco seria realizado sobre uma base de madeira, devido a fragilidade de sua natureza orgânica, o processo de preparo vai desde a sua escolha, até a mais fina camada para receber a camada pictórica. Rescala (1955), descreve o processo de preparo de tal suporte por meio da técnica presente no tratado de Cennino Cennini, onde, após escolhida uma madeira de qualidade deve-se: primeiramente, com uma cola de qualidade, devem ser aplicadas seis demãos sobre a superfície da madeira, com intervalos que permitam sua correta secagem; em seguida, aplica-se a camada de linho; após sua correta fixação, é ministrada a primeira camada de gesso (nivelamento), fina e dissolvida em cola quente, sendo posto assim conjunto para secar por dois dias e duas noites; para garantir o correto nivelamento da superfície, é recomendado ainda, que seja pulverizado o gesso com pó de carvão, que evidenciará as partes faltantes a nivelar; por fim, o polimento da superfície deve ser realizado com pedra pomes. O processo resultaria em uma superfície lisa e resistente, ideal para o uso.

Esse tratamento de base, entretanto, não era exclusivo aos afrescos, esse método poderia ser aplicado para qualquer técnica, seja a têmpera ou a pintura a óleo. Esse minucioso processo foi usado durante todo o período da idade média, contudo existem casos em que a pintura foi executada diretamente sobre a madeira, após seu tratamento. No caso dos painéis presentes nos templos, é de interesse que seja aplicado ainda uma camada de tinta esmaltada, ou até mesmo cera, em sua parte posterior, de forma a proteger a madeira da umidade ambiente. Muitos desses cuidados se deviam a própria falta de confiança dos artistas, na resistência da madeira, assim como na influência direta que a qualidade da base teria sobre a pintura. É importante lembrar que é a superfície final do suporte que determinará a quantidade de luz possível para a obra, justificando o cuidado com sua qualidade (CEDILLO, 1980; RESCALA, 1955).

Mesmo que a madeira tenha sido o suporte mais popular, esta entra em decadência já no XV, quando a tela de linho surge. Essas se popularizaram rapidamente entre os artistas por proporcionarem uma superfície plana, resistente (tanto a mudanças climáticas quanto a estresse físico), e ainda apresentarem mobilidade. O antigo modelo mesmo que resistente, era muito sensível a movimentações e a intempéries. Podendo a tela ser de linho, algodão, junta ou cânhamo, todos esses materiais, mesmo que em menor escala, precisam passar por uma preparação. Após as fibras serem corretamente lavadas e dispostas no chassi, a tela teria ainda que ser imprimada, o que as

protegeria dos óleos das tintas, que quando oxidam, podem danificar sua estrutura (ALAMBERT, 1998; CEDILLO, 1980; RESCALA, 1955).

Conclui-se então que para compreender a cor, e principalmente a cor nas superfícies arquitetônicas, é necessária uma análise que abarque desde sua natureza, características e propriedades, até a técnica final ao qual foi empegada. Mais que um fim, a cor é um meio. Como meio de expressão, é reflexo da cultura, política, economia e religião de um povo, em um dado momento de sua trajetória histórica, se expandindo ou se limitando de acordo com os materiais e tecnologias disponibilizados. Logo o entendimento do universo da cor, se apresenta como uma ferramenta fundamental para a análise e compreensão do objeto de estudo dentro de seu contexto artístico, técnico e simbólico.

4.2. SÃO CRISTÓVÃO

A configuração da atual cidade de São Cristóvão está relacionada com um processo de guerras de conquistas do território sergipano e uma sequência de mudanças de sua localização (Figura 22). A luta pelo território entre portugueses (que usufruíam da região como rota de comércio entre a Bahia e Pernambuco), e a aliança dos indígenas e franceses, retardam a colonização efetiva da capitania. Essa só ocorrendo de forma efetiva em 1589, quando Portugal retoma sua posse e funda, finalmente, o arraial da cidade de São Cristóvão (NASCIMENTO, 1981).

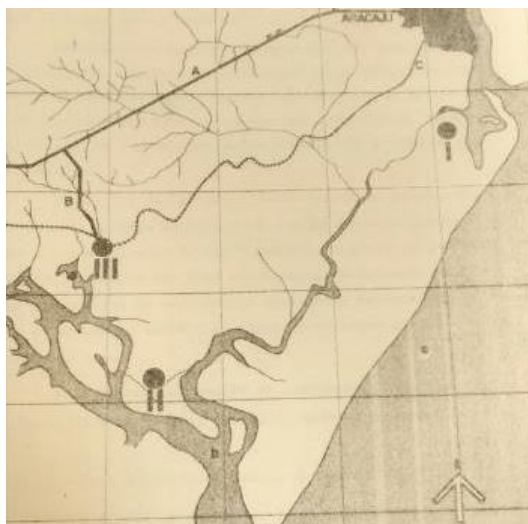


Figura 22: Imagem representando as mudanças do sítio de São Cristóvão; primeira localização representada pelo ponto A; segunda localização representada pelo ponto C; terceira localização pelo ponto D. Fonte: CEAB, Centro de Estudos de Arquitetura na Bahia.

Seu sítio inicial, situado as margens do Rio Poxim, se dava tanto por motivos estratégicos quanto por motivos de escoação de mercadorias entre as capitanias de Pernambuco e da Bahia, na época, as duas grandes potências produtoras de açúcar (SOUZA, 2004). Entretanto, pela vulnerabilidade de seu

posicionamento, e constantes ameaças dos franceses de retomar o território anteriormente perdido, é decidido uma mudança.

A segunda localização, perto a barra do Rio Contiguiba, em um terreno mais elevado e a certa distância do mar, era topograficamente mais segura, contudo, era inapropriado ao desenvolvimento do comércio e plantações, fazendo com que a localização de São Cristóvão fosse mais uma vez alterada (SOUZA, 2004).

A terceira e última localização, situada às margens do Rio Paramopama, é datada de 1603. Similar a outras capitânias no território brasileiro, apresenta uma tipologia de ocupação típica de ocupações portuguesas. Configurando sua malha urbana em prol da topografia acidentada pré-existente, tinha seu território dividido entre Cidade Alta e Cidade Baixa. Modelo que não só garantia uma defesa mais eficiente devido a sua posição altimétrica favorecida, mas que igualmente representava a dinâmica social da ocupação, com a Cidade Alta ocupada pelas classes mais abastardas, e a Cidade Baixa das classes monetariamente e socialmente menos favorecidas (AZEVEDO, 1980).

Condicionante com o desenvolvimento dos núcleos urbanos da época, São Cristóvão tem como seu ponto inicial de ocupação determinado pela implantação da Igreja Nossa Senhora da Vitória, a Matriz. Nesse período os templos sempre se localizavam no sítio topograficamente mais favorecido e elevado da região. Partindo da orientação da Matriz, orientada em sentido Leste-Oeste, com sua fachada em virada para a nascente, o restante da cidade se ramificou posteriormente no sentido Norte-Sul, desenvolvendo a ligação entre os dois níveis da cidade.

Definida a posição da Igreja Matriz, a cidade continuou sua expansão urbana e desenvolvimento econômico, esse baseada em plantações de açúcar e na pecuária. Entretanto sua prosperidade foi comprometida frente as novas guerras que se sucederam em Sergipe entre os exércitos de Holanda e Portugal. Chegando a ser completamente abandonada entre os anos de 1637 e 1639, Sergipe só é completamente liberta em 1645, quando os holandeses são finalmente expulsos do Nordeste pelas tropas portuguesas, entretanto sua situação é de uma quase completa ruína.

Não só devastada pelas guerras em seu território, São Cristóvão foi vítima das táticas de incêndio de território para não aproveitamento do exército inimigo, o que acarretou em grandes perdas monetárias, de vidas, e de grande parte de seu repertório arquitetônico (NASCIMENTO, 1981). A partir de 1645, período em que as irmandades religiosas também chegam em seu território, Sergipe D'El Rei volta a se reestruturar, chegando a seu apogeu no século XVIII e XIX com a expansão da exploração canavieira. Incitando assim a formação de um novo grupo social, os senhores de engenho desfrutavam de grande prestígio e poderio econômico, configurando a mais nova aristocracia rural (NASCIMENTO, 1981).

Nos meados de 1800 São Cristóvão já apresentava sua Cidade Alta quase que completamente consolidada, guiando sua expansão urbana dessa maneira para a Cidade Baixa. Sergipe Del Rey dependia da Bahia em todos os sentidos: administrativos, religioso, econômico e político, (ORAZEM, 2009) se libertando apenas em 1822, quando foi eleita a capital de Sergipe. Vive então seu melhor

momento econômico e social até 1855, quando sua produção açucareira decaiu em relação aos engenhos de Laranjeiras, que somado a falta de um porto para escoamento de mercadorias, e uma sociedade burguesa que almejava quebrar suas ligações com a cidade colonial, entra em decadência e perde por fim sua posição de capital para Aracaju.

4.3. O CARMO E A ORDEM TERCEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO

A formação e trajetória do Carmo

A arquitetura religiosa brasileira, segundo Mendes, Veríssimo e Bittar (2011), pode ser compreendida por meio de três períodos, estes correspondentes a tipos arquitetônicos específicos ao qual atingiram seu auge em um determinado momento. A primeira fase é compreendida pela arquitetura religiosa jesuítica, onde a Igreja Católica, embarca para as novas colônias com o intuito de evangelização. Essa incentivada pela crescente perda de fiéis iniciada ainda no século XIV com a reforma religiosa de Martin Lutero (1483-1546), em resposta as usuras cometidas pelo clero. O segundo período, é compreendido pelo auge das Ordens Religiosas, a ordem dos franciscanos, a dos carmelitas e a dos beneditinos. Tais Ordens, mesmo que presentes desde o século XVI na colônia, se concentraram, em primeiro momento, exclusivamente no litoral, só expandindo sua área de influência para o interior do território no século seguinte. No mesmo período foi quando desfrutaram de sua máxima prosperidade, entrando em decadência já nos setecentos, quando foram proibidas por decreto do rei.

A terceira, e última arquitetura religiosa desenvolvida, compreende as irmandades, confrarias e ordens terceiras. Essas eram ordens leigas, com seu corpo formado por homens que não tinham votos, mas que tinham um compromisso espiritual, e com a comunidade na qual estavam inseridos. A maior diferença entre a última e as duas primeiras, é a de que as Ordens Terceiras precisavam de um vínculo com sua ordem religiosa correspondente (seja franciscana, carmelita ou beneditina), enquanto as confrarias e irmandades, não (MENDES, VERÍSSIMO, BITTAR, 2011). Logo,

As instituições religiosas de leigos foram fortes expressões de organizações sociais, símbolos de identidade para os diversos grupos no período colonial no Brasil, sejam eles de brancos, pretos, pardos, artífices, comerciantes, marinheiros, dentre outros. (ORAZEM, 2009, pg69)

No que se diz respeito a Ordem do Carmo, e a Ordem Terceira, sendo a última a Igreja na qual se situa o objeto de estudo, há todo um processo que determina sua existência e chegada em território brasileiro, quando ainda colônia.

A Ordem do Carmo é, segundo Mâle (1952) apud Brusadin e Quites (2016), uma das ordens religiosas mais antigas que existem, ela remota do século X antes de Cristo, tendo como seu fundador o profeta Elias. Entretanto o

grupo que ficou conhecido mais tarde como a Ordem do Carmo, tem origem mais recente. Acompanhando a leitura de Orazem (2009), sua origem dataria na Idade Média, entre os séculos XI e XII, em uma região da Palestina, que hoje é compreendido como Israel. Desde suas origens o carmo dedicou-se na devoção mariana, com sua capela destinada ao culto da Virgem Maria. Formada por eremitas, de vida solitária, foram obrigados a deixar a Palestina devido a invasão mulçumana que objetivava a retomada da Terra Santa, ainda no mesmo século.

Fugindo em direção a Europa Ocidental, sofreram para se adaptar aos valores da terra mais onerosos em contraste ao voto de pobreza ao qual eram forçados, decretado em 1229, pelo Papa Gregório IX. Recuperaram e fortalecem sua estrutura apenas em 1431, quando o Papa Eugênio IV, ameniza a regra que determinava a prática medicante. Contudo seu crescimento real se deve muito mais ao momento político, social, e principalmente, religioso, na qual a Europa embarcou nos séculos XV e XVI.

Incentivados pelo momento histórico que se configurou a reforma e contra-reforma, tanto a Espanha quanto Portugal, enalteciam a ideia do eremita, solitário, disciplinado, o único que seria capaz de atingir a esfera divina. Imagem que foi amplamente difundida durante os séculos XVI, XVII e XVIII, atraiu muitos estudiosos e leigos para essa recuperação do caminho da fé que havia sido corrompido (BORGES, 2005). Foi durante esse momento de inconstâncias religiosas, que a Ordem do Carmo sofre grande reforma sob influência da monja espanhola Teresa D'Ávila. Criando, no século XVI, uma nova vertente dentro da fé dos carmelitas, focada na renovação da vida interior por meio da mais estrita clausura e rigidez, surge a ordem dos carmelitas descalços (ORAZEM, 2009).

Mesmo que já tivessem sua primeira Igreja edificada em 1562, o Convento São José das Carmelitas, em Ávila, Espanha, só foram de fato reconhecidos em 1580, quando já haviam atingido quase todo o Reino de Castela. As duas ordens eram então diferenciadas entre carmelitas descalços, devido ao fato de usarem sandálias, e carmelitas calçados, marcados pelo uso sapatos e meias, como pode se observar no seguinte trecho:

Em 1562, Tereza de Ávila fundou um mosteiro na Espanha, pleiteando a volta do exercício da contemplação, fato concretizado em 1568, com a instituição do primeiro convento dos Descalços. Em 1593 ficava constituída a divisão dos Carmelitas em Calçados ou da Antiga Observância e em Descalços ou Teresianos, caracterizados pelo uso de sandálias simples sobre os pés nus, envergando um burel e um escapulário castanho, com um véu negro e um manto branco. (MENDES, VERÍSSIMO, BITTAR, 2011, pg. 173)

Como Orazem (2013) mais tarde aborda, em vida, Teresa teve contato com vários estudiosos e religiosos que a auxiliaram em seu caminhar espiritual. Tais homens não só a apoiaram em vida, como auxiliaram no processo de sua santificação, tendo os textos que a Santa produziu, referentes as suas reflexões e sonhos, como ferramenta para disseminação de sua santidade e relevância para o momento que era a contra-reforma. Tais sonhos, fazem parte do misticismo, elemento marcante da fé dos carmelitas descalços, onde o homem encontraria Deus, por meio da fé, dentro do seu próprio ser.

Um de seus livros mais famosos, O Livro da Vida, assim como suas demais produções textuais, tinha uma linguagem simples, capaz de ser compreendida por todas as camadas sociais, o que em muito facilitava a disseminação de sua fé. Fato reforçado por Borges (2005, pg. 3) quando aborda os textos da Santa: "A forma de sua escrita permite fazer a ponte entre uma cultura erudita e uma cultura popular ao traduzir em linguagem simples a sua experiência mística.". Fora isso, pode-se encontrar pelos remetentes das cartas que escreveu em vida, um número considerável de figuras importantes e nobres com a qual se comunicava, comprovando sua influência nos mais altos estratos sociais da época, o que facilitaria também sua beatificação.

Somando aos fatores já previamente mencionados, somados com a própria característica do momento histórico que, para auxílio da disseminação da palavra, fazia uso de elementos iconográficos (gravuras, pinturas, etc.), facilitaram a aceitação e conhecimento da população geral, da Santa. Tais imagens, que partiam de retrato ainda em vida (efígie), normalmente retratavam suas visões místicas ou estados de êxtase. Sendo que a maior parte das cenas comumente retratadas, podem ser identificadas em seu Livro da Vida. A importância que as representações tiveram nesse período melhor pode ser representado pelo seguinte parágrafo

A imagem sagrada é um objeto artístico que serve de mediador entre o devoto e o personagem sacro, é um elemento material para que o ser humano consiga alcançar o imaterial, o celestial. Assim, o objeto sagrado se torna espelho do que é divino e para sua fabricação se dedicaram os melhores artífices, materiais e as técnicas mais criativas. A presença dessa arte nos interiores dos templos justifica-se por sua função ilustrativa e pedagógica, em que as imagens devocionais têm grande valor de visualização do imaginário iconográfico, devocional e social de uma determinada comunidade em uma dada época. (BRUSADIN e QUITES, 2016, pg.178-179)

Com sua ampla disseminação por Portugal e Espanha, e já atingindo quase todo o território europeu no final do século XVII, não é estranho que fiéis de Santa Teresa D'Ávila, tenham se juntados as vozes doutrinadoras que se direcionavam as novas colônias dessas nações. A Ordem Terceira se instalou no Brasil colonial apenas no século XVIII, com as associações de leigos e devotos a Santa, relativamente mais tarde que a Ordem Primeira do Carmo, os carmelitas calçados, que chegaram as américas ainda em 1584.

No Brasil, fazer parte de uma Ordem Terceira não significava apenas a condição de fé de seus membros, mas era a confirmação de uma status social. Os integrantes de uma ordem eram, em via de regra, homens brancos, católicos, "puros de sangue", de famílias reconhecidas e de certo poder econômico. Logo não era estranho que tais ordens também possuíssem uma grande influência militar, civil e religiosa aonde quer que se instalassem. E como já anteriormente abordado, considerando a importância que as artes tinham na época, como veículo comunicador as massas, não é incomum que tais ordens fossem grandes mecenas, decorando suas Igrejas com extensos afrescos e belíssimos quadros. É importante também considerar que o poder econômico de seus membros também importasse devido ao fato de que toda a manutenção da igreja, sua

construção e até mesmo, a autorização que teria de ser paga a Coroa para sua instalação, fosse desembolsada completamente pelo seu corpo (BRUSADIN e QUITES, 2016).

A Terceira Ordem do Carmo de São Cristóvão

A prosperidade econômica que São Cristóvão usufruiu no período colonial, atraiu além de burgueses, os religiosos, incluindo nesse último grupo, os carmelitas calçados. Como anteriormente mencionado, as Ordens se concentraram em um primeiro momento na costa marítima, se expandindo para o interior da colônia apenas no século XVII. Segundo Orazem (2009), os carmelitas chegaram a Capitania de Sergipe Del Rey entre os anos de 1618 e 1619, se expandindo por meio de capelas e hospícios durante o mesmo século, só se fixando definitivamente já em meados dos setecentos. Seguindo o costume da época, onde as ordens terceiras, normalmente de menores proporções, edificavam suas capelas inseridas ao corpo das igrejas das ordens primeiras e segundas (MENDES, VERÍSSIMO, BITTAR, 2011), a Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão se liga a Ordem primeira por meio da parede da Sacristia e Claustro da primeira, com a Nave da segunda (Figura 23 e 24).



Figura 23: Mapa de localização do Conjunto do Carmo e outros marcos na malha urbana de São Cristóvão. Fonte: Google Earth, imagem com alterações, 2019.



Figura 24: Igreja da Ordem Primeira do Carmo, a direita, e Igreja da Ordem Terceira do Carmo, a esquerda. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Segundo os arquivos disponibilizados pelo IPHAN de Sergipe, o conjunto compreendido pelo Convento e Igreja da Ordem Primeira da Nossa Senhora do Carmo, e pela Ordem terceira do Carmo, foram edificadas no segundo quartel do século XVIII, mais precisamente em 1754. Coincidindo com o período de maior prosperidade carmelita, onde acumularam seu maior número de riquezas (ORAZEM, 2009), tal conjunto edificado que faz parte da ambiência da praça Senhor dos Passos, no centro histórico de São Cristóvão.

Tal ordem era composta por pessoas de prestígio da sociedade de São Cristóvão colonial, pessoas consideradas de “sangue puro”, que na época, significava que não possuíam nenhuma descendência negra, indígena, mulçumana, etc. Eram em sua grande parte comerciantes, também apresentando advogados e até mesmo, figuras públicas. A Igreja, em dois níveis é composta, em seu pavimento térreo por nave, corredor lateral, claustro, altar-mor, sala, área livre posterior, e sacristia (local onde se localiza o objeto principal de estudo dessa pesquisa); e no pavimento superior, duas salas, coro, corredor lateral e circulação superior. Por não apresentar forro na nave principal, é desprovida de qualquer pintura, as apresentando apenas no forro do altar mor e sacristia.

Como costume da época, os templos eram edificados e decorados de acordo com o gosto de cada ordem, que contratava todos os profissionais necessários (arquitetos, artesãos, pintores, etc.), sendo o ouro, e pigmentos mais caros das decorações, o único material ao qual as irmandades tinham obrigação de disponibilizar. Os profissionais contratados então, seguiam o plano arquitetônico e iconográfico que havia sido previamente determinado pela irmandade ao qual prestariam serviço (ORAZEM, 2009). Realizar uma análise estilística pelo interior da Igreja, ou seja, retábulos, alteres, e demais elementos compositivos, é um processo de grande importância para a compreensão da arquitetura religiosa como um todo, pois como Brusadin e Quites (2016, pg. 185), abordam:

Compreender a arquitetura religiosa, especialmente no que se refere ao espaço interno das igrejas, de grande significado simbólico, implica em dados sobre o mobiliário integrado. Tanto a construção arquitetônica quanto o espaço interno eram dependentes da função religiosa e das devoções próprias da ordem ou irmandade.

Apresentando uma unidade estilística que abarca desde seus mobiliários até sua arquitetura, a Igreja da Ordem Terceira apresenta as qualidades estéticas do barroco, rococó, e do classicismo europeu, com uma breve nacionalização dos seus temas ao novo sítio. Como Mendes, Veríssimo e Bittar (2011, pg. 195) tratam em seu texto: “As novas tendências estilísticas chegavam da Europa, recebendo tratamento singular pelas mãos dos mestres e artistas da Colônia. Interpretava-se o barroco e, brevemente, o *rocaille* iria encontrar sua versão tropical.”. O *rocaille*, são decorações inspiradas na natureza, com várias curvas, contracurvas e ondulações, muito abordadas durante o período do rococó.

No que se diz respeito as experiências estilísticas desenvolvidas no Brasil nos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX, mesmo que ocorresse uma constante mistura entre eles, ainda pode ser feita uma leitura de uma evolução dos

mesmos. Nos dois primeiros, há uma presença forte do barroco, enquanto nos setecentos, mesmo que ele permaneça, já se percebe uma forte influência do maneirismo português. No século XVIII um barroco joanino (fruto da união entre o barroco e o gosto italiano) se une ao barroco pombalino (barroco italiano com influências portuguesas) e o rococó (mistura entre o barroco, influências francesas e alemãs). Em contraste com os séculos anteriores, o século XIX é marcado por uma onda de retirada de excessos decorativos, tanto na arquitetura, quanto na pintura e escultura (ORAZEM, 2019).

Oliveira (2003) apud Brusadin e Quites (2016, pg. 184), aponta, no âmbito do rococó, que

[...] a dificuldade em estudar o rococó religioso está na variedade de aspectos de suas manifestações em virtude da adaptação dos modelos germânicos e franceses à arquitetura local. Na área luso-brasileira se tem grande influência italiana e, em especial, a romana.

E ainda,

A ornamentação do rococó religioso é marcada por uma iluminação natural uniforme, por formas mais contidas e leves, com cores claras e douramento somente nos relevos, o que difere da dramaticidade e ambientes de penumbra do barroco (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010 apud BRISADIN e QUITES, 2016, pg. 185).

A talha dourada e a pintura dos forros foram a clara introdução dos gostos italianos na colônia, onde integrado aos templos, o rococó, segundo Mendes, Veríssimo e Bittar (2011, pg. 209-210)

[...] diferente do espaço barroco, onde imperava o movimento intrínseco do objeto, as linhas diagonais, os contrastes de luz e sombras, a surpresa visual e auditiva, o rococó detinha-se nas crostas douradas, aplicadas sobre superfícies brancas ou carmins [...]. Espaços planos sem nenhuma surpresa por trás do cenário, além do que revelava a fantasia exterior, transportando para o Brasil a efemeridade e superfluidade dos espaços europeus.

Normalmente as ordens terceiras possuíam menos ornatos que as ordens primeiras, apresentando seus retábulos e altares, no decorrer da nave central, onde tais estruturas tinham como função abrigar o santo padroeiro, nas ordens terceiras. Existem no total oito retábulos, um retábulo mor, seis na nave, e um oitavo na sacristia. O retábulo mor apresenta características que remetem a transição entre o barroco joanino e o rococó, com colunas pseudo salomônicas; entalhes em dourado, destacados pela presença do branco aplicado como fundo; coroados com arcos simples decorados com volutas e angras, assim como o baldaquino; e rendilhados decorativos da mesa do altar. Os motivos decorativos nele presentes englobam conchas, angras, tulipas, volutas, folhas de acanto, ramalhetes de flor e margaridas. Existem três tipos de retábulos na

nave, com dois de cada, posicionados um de frente ao outro, em lados opostos da igreja. O primeiro tipo, retábulo que abriga o crucifixo, em semelhança estilística ao retábulo mor, apresenta colunas torsas intercaladas com pilastras; coroados por arcos decorado; pintos ornados em folhas de acanto; apresentando no ponto central de seu coroamento o brasão carmelita, juntamente a motivos fitomorfos e volutas; a moldura possui frisos com palmetas, lisos e dentelos.

O segundo tipo de retábulo, que abriga a imagem da Nossa Senhora do Bom Sucesso, possui elementos presentes nos dois últimos citados, apresentando colunas pseudo salomônicas; baldaquino decorado em acânticos; motivos rocaille e margaridas, o que já remeteria a um neoclássico nascente; apresenta do joanino a dramaticidade presente nos anjos que abrem as cortinas. O último tipo dos retábulo presentes na nave central, que abriga a imagem do Bom Jesus da Coluna, é o mais volumoso dos até aqui descritos, sendo quase que uma transição estilística entre esses, apresenta colunas pseudo salomônicas; elementos fitomorfos que envolvem os arcos de coroamento; apresentando motivos similares aos anteriores, com diversas folhagens, arranjos florais e elementos curvilíneos; inova na presença de formas que remetem a escudos, jarrões e elementos marinhos, igualmente comuns ao momento estilístico.

O retábulo dentro da sacristia, que abriga a imagem de Cristo Crucificado, de um estilo mais simples que os anteriores, apresentando pilastras e arco abatido, frisos lisos e alguns poucos ornatos em palmetas. Tal simplicidade também ocorre no balaústre do coro e nas tribunas que encimam os retábulos laterais da nave, que se apresentam com frisos sem ornatos, tal fato talvez se deva ao seu momento estilístico estar mudando, visto que tanto o retábulo da sacristia, quando o balaústre se inserem já no século XIX, enquanto os demais retábulos, ainda no século XVIII.

Quando se analisa as janelas e portas da fachada, assim como portas que permitem os acessos internos, percebe-se uma predominância de almofadas com motivos retilíneos, representados por losangos (porta da sacristia, capela mor, portada central e janelas), e alguns curvilíneos (na portada nave central, lavabo, e no acesso ao coro), o que reforça o tempo de sua confecção, já que foram motivos comuns presentes desde o início do século XVIII até o século XIX. Todos os elementos internos até o momento citados foram realizados em madeira, entretanto, quando se avança para os elementos realizados em pedra, a unidade estilística se mantém intacta. Se voltando para o lavabo da sacristia, o supedâneo na capela mor, a pia na entrada da sacristia, o nicho e o coroamento da porta e janelas na parte frontal da Igreja, os motivos até o momento citados se repetem, e somados aos mobiliários, esculturas e sino, se reforça ainda mais a leitura da unidade estilística e estética, compreendida entre o segundo quartel do século XVIII e início do século XIX.

É muito provável que seja devido a prosperidade econômica desfrutada por essas Ordens no século XVIII, que tamanha unidade estilística tenha sido garantida. Sendo igualmente provável que, devido as mudanças de posturas iniciadas ainda no setecentos pelo Iluminismo, assim como as diversas limitações que as ordens religiosas foram alvo (por meio de sucessivas leis que proibiam seus acúmulos materiais), que acarretaram em seus declínios no início do século XIX, que não se observe elementos arquitetônicos ou artísticos posteriores ao início dos oitocentos.

Por fim, é importante mencionar, que no ano de 2010, foi organizado, e executado pelo IPHAN, um plano de ação, que visava, entre vários outros itens, a estabilização das paredes e estrutura portante da nave central da Igreja Conventual do Carmo. Essa mesma parede é ligação física com Igreja da Ordem Terceira, e em especial, com a sala do objeto de estudo, a sacristia. Foram previstos no item “4.3- Restauro e reforço de alvenarias”:

- Escoramentos, quando necessário de esteio de madeira;
- Escarificação mecânica, realizados com broca esmeril para remoção de partes soltas (argamassa, pedra, tijolos);
- Jateamento com ar comprimido, para remoção de pó;
- Injeção de *grouting* base epóxi nos trechos estreitos;
- Embrechamentos nas alvenarias para os trechos mais largos, realizando com tijolos maciços ou pedra, e então aplicado o *grouting*.

Provável que a nave tenha sofrido essa série de procedimentos por não ter sido incluída no arquivo referente as demolições necessárias, o “Caderno de Encargos, especificações para os serviços emergenciais de restauração convento Nossa Senhora do Carmo, na cidade de São Cristóvão/SE”. Nas especificações técnicas das argamassas a base de cal, das aplicadas como rejunte, emboço e reboco, foi descrito traços de: 1:2,5 e 1:3 (permitindo adaptações se necessário); e 1:5 e 1:1 (para acabamentos). Sendo relevante para o âmbito desse trabalho avaliar, então, se não houve nenhum tipo de impacto dos procedimentos realizados, ao comportamento da parede, que possam vir a prejudicar a qualidade ambiental da sacristia da Ordem Terceira. A exemplos: umidade acumulada devida a má evaporação da água, eflorescências, microrganismos, etc.

4.4. OS DOZE PAINÉIS DA SACRISTIA DA ORDEM TERCEIRA

Avançando no sentido do objeto de estudo, o forro da sacristia, segundo a descrição técnica do IPHAN, consiste em um

Forro em madeira; formato retangular; formato de caixotão; composto de doze painéis; contornando o forro, cimalha composta de sequência de friso em zigzag; na cor branca; sobre fundo azul; encimando friso em folhas recortadas; estilizadas, em tons de preto, branco, azul, amarelo e vermelho; intercalando os painéis, rosácea vazada estilizada, dourada; esgarçada em ressaltos, centrando roseta com perolados na parte interna; ladeando, folhas de acanto, formando volutas as extremidades, caem nos cantos dos painéis; emoldurando os painéis; friso bege, ornado por gravuras de festões ornados por botões de rosas vermelhas; intercalando folhagens verdes; sustentando ainda o painel; moldura em friso liso em ressaltos.

Com datação ainda imprecisa, supõe-se que seja do século XVIII, apresentando elementos, como acima descrito, que remetem ao barroco pleno. Com cada painel representando um tema relacionado ao Carmo, se destaca por sua policromia sobre base branca, ouro e ocre, realizados com a técnica da

tinta a óleo, tem sua autoria creditada, por alguns autores, ao pintor baiano José Teófilo de Jesus. O fato de a técnica a óleo ser a empregada ajuda a situar o conjunto no século XVIII considerando que foi a técnica popularizada no século XVIII, em contraste com a têmpera, que dominava as pinturas anteriores (ORAZEM, 2009).

A tipologia de pinturas em caixotões, ou seja, aquelas realizadas com vários emolduramentos nos quais são expostas diversas cenas, é um modelo trazido para o Brasil ainda no século XVI. O teto em perspectiva só chegaria no século XVIII, onde no centro do emolduramento ocorria uma cena central, característico do barroco. A pintura em painéis mesmo que igualmente presente desde o período colonial, atinge seu auge apenas no século seguinte (ORAZEM, 2009).

Parecendo seguir o Ordem Terceira de Salvador, no que se diz respeito a seus caixotões, Orazem (2009) acredita que, devido aos elementos decorativos de suas molduras; de talha dourada; poucos motivos decorativos fitomorfos, assim como a presença da cor branca, tal obra se situe na segunda metade dos setecentos, data essa que se alinha com a apresentada nos arquivos do IPHAN.

Antes de estudar cada pintura separadamente, é importante lembrar que a pintura colonial brasileira, como um todo, seguia os moldes portugueses de comunicação e atração de fiéis, e onde a arte pictórica era uma única coisa com o templo, principalmente na arquitetura religiosa do barroco. As imagens nela representada, se baseavam nas cenas da bíblia, ou dos santos, comunicando o exemplo a ser seguido em vida. Existia então uma grande limitação dos temas, pois como Orazem (2009) ainda destaca, havia obrigações e deveres estabelecidos pelos estatutos e compromissos da ordem primeira carmelita, não sendo estranho assim, que tais regulações chegassem aos temas e estilos usados na iconografia dos templos. Além desse fator, ocorria ainda uma forte influência europeia no que era produzido, a exemplo dos manuais que abordavam as técnicas, preceitos e normas para os artistas trabalharem proporções e perspectivas (GERVÁSIO, 2005 apud ORAZEM, 2009).

Entre os diversos santos presentes na história do Carmelo, havia uma certa hierarquia de suas relevâncias, fato que influenciava a disposição das pinturas no espaço. Em ordem de destaque, a Virgem do Carmelo inicia a linha, seguida por São José, normalmente retratado ao lado da Virgem com o Menino Jesus, ou sozinho; Elias, fundador da Ordem do Carmo; a Santa Teresa; e João da Cruz, mais presente na iconografia brasileira entre os séculos XVII e XVIII, sendo retratado ao lado da Santa ou com Jesus Crucificado. No que se refere as cenas que retratavam a Santa Teresa estão: O Êxtase Maior, Transverberação, Entrega Mística, Desposório e Casamento Místico. No caso da Ordem Terceira de São Cristóvão, dos doze painéis existente, apenas dois tratam da Ordem do Carmo, enquanto os demais abordam a vida de Santa. Sendo suas temáticas e iconografias melhor discutidos com as análises compositivas e iconológicas, ou seja, interpretações das imagens objetivando compreender o significado por de trás de sua simbologia, que serão realizadas separadamente das pinturas, a seguir. Esse processo é fundamental, pois, como Orazem (2009, pg. 160), explana: “Se trabalhados em conjunto, ambos os métodos se complementam, já que o iconográfico-iconológico trabalha a

decodificação da natureza representacional e o formal a decodificação de natureza técnico-estética.”.

Os quatro painéis que fazem limite com a parede do acesso interno orientam sua leitura de forma que a parte superior da pintura se direcione para o centro do conjunto, e conseqüentemente, a parte inferior para a parede. Analogamente é o que ocorre com as quatro pinturas que fazem limite com a parede da fachada frontal. Apenas a pintura central, das três que alinham com a parede que é limite com a nave, orienta sua leitura de forma que a base de sua pintura esteja para a parede perímetro, similar a pintura na ponta oposta, que se orienta para o retábulo da sacristia, que fica localizado na parede limite com a nave Ordem Primeira. Os dois painéis centrais, aqueles que se dedicam seu tema ao Carmelo, se orientam da mesma forma que o último, com as suas respectivas partes inferiores de suas pinturas viradas para a sacristia (Figura 25).

Nesse conjunto, confirma-se a hierarquia contra-reformista baseada certamente nas Cpab, já que o artista destacou a Virgem Maria nas posições centrais, direcionando-a para o altar, e inseriu Santa Teresa nas extremidades, dando-lhe um destaque secundário, mas não menos importante, uma vez que sua iconografia é a predominante da sacristia. (ORAZEM, 2009, pg. 229)



Figura 25: Forro da Sacristia da Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Não aparentando possuir uma cronologia específica para seu arranjo, pode-se determinar qualquer ordem de leitura para os mesmos. Dessa forma, o primeiro painel, se a leitura for realizada a partir do acesso interno da Ordem Terceira, é a Teresa recebe inspiração divina para ler (Figura 26). Seguindo a descrição técnica do IPHAN

Plano central; figura feminina, religiosa; sentada sobre cadeira, na cor vermelha, espaldar, encimando pináculo em tons de amarelo; corpo levemente pendido à esquerda; cabeça aureolada; auréola branca; raios dourados; usa véu preto médio sobre capa branca, abotoada no pescoço; deixando à mostra, parte do habito em tons de marrom e dourado; centrando escudo carmelitano, dourado; segura livro aberto em tons de dourado, páginas vermelhas; livro fechado; encontra-se sobre mesa vermelha; parte frontal, folhagens, ladeando figura tinteiro marrom, com pena; canto direito, elemento arquitetônico em tons de

laranja; plano inferior, canto esquerdo, pinheiros estilizados, na cor preta; plano de fundo, paisagem em tons diversos: vermelho, amarelo, azul, branco; sai do canto esquerdo, raios de luz, incidindo sobre a imagem.



Figura 26: Teresa recebe inspiração divina para ler. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Dessa descrição, já se pode perceber detalhes de extrema importância, como o fato de sua cabeça se encontrar com uma auréola branca, que simboliza sua posição como santa. Fora isso, a descrição de sua vestimenta “usa véu preto médio sobre capa branca”, remete a vestimenta que representava os carmelitas descalços, reforçado pela presença do escudo carmelitano. Outros valores importantes descritos, são da própria representação pictórica, marcado pela diagonal traçada do canto inferior direito para o superior esquerdo, sentido não só ao qual a santa inclina sua cabeça, mas é o mesmo sentido do qual os raios dourados partem, iluminando a santa em sua leitura. Essa diagramação dos elementos compositivos era muito comum nos quadros medievais, sendo inclusive usado nas efígies da santa, que direcionava, nesses casos, sua cabeça em direção a uma pomba branca, na parte superior desse alinhamento.

Outro elemento compositivo importante se revela se for traçado uma diagonal no sentido oposto, partindo do canto inferior esquerdo para o superior direito, esse sentido revelaria que a pintura foi separada em dois planos, o terreno, representado pelo espaço da mesa, pilar, cortina, e outros elementos de mobília; e o que seria o celestial, representado pelo campo e os raios dourados. Tal representação remete também ao misticismo, ao fato de que a Santa recebia a benção do Espírito Santo para ler, cena por vezes retratado no seu Livro da Vida. Sobre a representação de tal benção, Arnheim (2008, pg. 313) escreve:

O simbolismo religioso da luz era, naturalmente, familiar aos pintores da Idade Média. Contudo, os fundos dourados, auréolas e figuras geométricas de estrela – representações simbólicas de luz divina – apareciam aos olhos não como efeitos de iluminação, mas como atributos brilhantes.

Orazem (2009) ainda ressalta, que o livro e o tinteiro também representariam sua posição como doutora dentro da Igreja. O próximo painel é Teresa é abençoada pela Virgem Maria na Presença da Santíssima Trindade (Figura 27), é composto por

Plano central, figura feminina; religiosa; genuflexa; corpo voltado à esquerda; usa véu preto sobre coifa branca; olhar ao alto; braços abertos; direito, mão, dedo indicador, aponta livro aberto na mão do Menino. Veste hábito marrom; à frente da imagem, canto esquerdo, figura do menino sentado sobre nuvens brancas; vestindo túnica vermelha ornada por margaridas douradas; usa manto lindo, azul, cobrindo as pernas; planejamento ornado por flores diversas, vermelhas, brancas e douradas; cabeça racionada; raios vermiculados, dourados; mão esquerda, em posição de abençoar; direita, mão segura livro aberto sobre o colo. Plano superior, canto direito, sentado sobre nuvens, figura masculina, vestindo túnica drapeada branca, usando capa longa vermelha; braços a frente: esquerdo, mão segura globo estilizado, azul; direito, mão segura bastão em tons de dourado; plano posterior, plano central, figura masculina sentada; cabelo curto, marrom; usa barba; braços flectidos à frente; segura cruz latina; mãos cruzadas; encimando chaga; corpo envolvido por manto vermelho; intercalando, ao alto, pomba azul, sobre feixes de raios retos e vermiculados. Plano inferior, solo irregular em tons de amarelo e vermelho; canto direito, figuras de arbustos.



Figura 27: Teresa é abençoada pela Virgem Maria na presença da Santíssima Trindade. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Da descrição, já é possível compreender todos os personagens da pintura, e sua hierarquia, como consequência da leitura de suas disposições. A primeira personagem, no centro, seria Teresa D'Ávilla, fato constatável pelas vestes descritas, devido à ausência de auréola, a pintura deve remontar ao um momento anterior a sua santificação. Pelo que é descrito de seus gestos “olhar ao alto; braços abertos; direito, mão, dedo indicador, aponta livro aberto [...]”, sugere-se um momento de exaltação. O que no texto foi descrito como um

menino, muito provavelmente deve ser um equívoco, pois como a descrição das vestes sugere, “vestindo túnica vermelha ornada por margaridas douradas; usa manto lindo, azul, cobrindo as pernas”, muito provavelmente se trata da Virgem, pois foram essas cores e vestes normalmente usadas para retratá-la. A hipótese de ser a virgem pode ser ainda reforçada pela presença dos raios luminosos no entorno de sua cabeça, indicando sua santidade, e ao fato de as demais figuras que representam o espírito santo, já estarem também presentes na composição.

No lado oposto, fazendo um equilíbrio como contraponto na composição pictórica, se encontra Jesus, representado pela figura mais ao centro, carregando a cruz; o Espírito Santo, representado pela pomba branca; e Cristo, que segura o cedro e o globo celestial; seus atributos comuns a representação iconográfica (ORAZEM, 2009). Nessa disposição, pode-se traçar uma linha horizontal, quase ao centro da pintura, que separaria os dois planos em celestial, a cima, com a Santíssima Trindade e a Virgem; e o mundo terreno, onde Teresa D'Ávila ainda se localiza, ideia reforçada por seus pés, em contato direto com o chão.

O caráter místico da composição não só ocorre pela presença das figuras, que se elevam em outro plano, como o descrito, por repousarem em nuvens, mas, por novamente, apresentar como plano de fundo uma paisagem campestre. Segundo Orazem (2009), tal cena representaria o que seria o a benção da Virgem Maria, no caso na presença da Santíssima Trindade, a reforma iniciada por Teresa D'Ávila, indicando seu sucesso e aprovação.

A terceira pintura, Transverberação de Santa Teresa (Figura 28), uma das cenas mais conhecidas da santa, e descrito como

Painel retangular, com cena composta por figura de santa religiosa, genuflexa, frontal, usando hábito marrom, tendo ao lado esquerdo, figura de anjo alado segurando ponta da capa branca, ao lado esquerdo, figura de anjo alado envolvido por manto vermelho segurando lança dourada em direção da figura feminina, donde sai filetes de sangue na altura do busto direito, ao fundo, nuvens em tons de cinza, vermelho e azul, sol estilizado, nas laterais, cabeças de anjos alados; no plano inferior, árvores e montes compõem a cena.



Figura 28: Transverberação de Santa Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Novamente, a santa pode ser facilmente identificada por suas vestes acima descritas, e como no primeiro painel, tem seu estado de santa representado pela auréola que circula sua cabeça. Novamente apresenta uma movimentação no sentido diagonal, linha imaginária que partiria do canto inferior direito para o superior esquerdo, marcando o anjo alado, sua lança e a Santa. Sendo um dos momentos de êxtase mais conhecidos de seu Livro da Vida, recebe o nome de transverberação como indicação ao fato de ter tido seu coração atingido por tal anjo retratado (ORAZEM, 2009).

Em uma leitura de sua composição, a Teresa é o ponto central da obra, marcando o eixo da quase simetria apresentando a esquerda, o anjo alado que carrega a lança, e mais duas cabeças aladas de anjos; e pelo anjo alado que segura seu manto, e mais duas cabeças aladas de anjo, a direita. Novamente a esfera mística do êxtase é reforçada pelo cenário campestre de fundo. Interessante apontar que as cabeças de anjos remetem ao barroco, enquanto a simetria compositiva que se pode observar nas obras, o rococó, reforçando a ideia da mistura de estilos presentes no Brasil colônia.

A Teresa recebe inspiração divina para escrever (Figura 29), é o quarto quadro, sob a descrição do IPHAN de

Painel retangular, com cena composta por figura de santa religiosa, genuflexa para o lado direito; cabeça na mesma posição direcionada para o livro aberto à frente; braços flectidos com as mãos abertas; ao plano direito sobre a cama estilizada, livro aberto com inscrição, ladeado por tinteiro com pena; plano inferior com tapete estilizado; plano direito superior com raios retos e serpentionados alternados, encimados por nuvens em tons de marrom e ocre, centrados por cabeças de anjos alados; ao plano esquerdo parece e blocos estilizados, encimada por estante com livros.



Figura 29: Teresa recebe inspiração divina para escrever. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

A santa, similarmente ao primeiro painel, recebe benção divina, representado pelos “raios retos e serpentionados alternados, encimados por

nuvens em tons de marrom e ocre, centrados por cabeças de anjos alados”, provenientes do canto superior ao lado esquerdo. A benção nesse painel, reforçada pela posição da Santa que se inclina de corpo em direção aos raios, como se os contemplando, pode muito bem remeter as suas revelações, que eram mais tarde transformadas em texto. Apresentando uma esfera mais terrena que celestial, os dois planos ainda se fazem presente na composição. Sendo o primeiro representado pela mobília (cadeira, livros, estante, tapete, e até mesmo parede e piso), enquanto o segundo se posta nos raios dourados, nas nuvens e cabeças de anjos que fazem um movimento de quase invasão ao quarto em que a Santa se localiza.

De uma composição pictórica menos complexa, Teresa é novamente o ponto focal da cena, localizada bem ao centro, e o sentido da diagonal se mantém reforçado pela benção que recebe, originada no canto superior esquerdo do quadro. Curiosamente ainda pode se perceber que, no livro aberto na mesa, onde a Teresa deveria escrever, se encontra já preenchido pela metade, mesmo que não carregue em sua mão a pena, o que sugere que tenha sido feito por intermédio do Espírito Santo (ORAZEM, 2009).

O quinto painel, Teresa tem visão da Pomba estranha (Figura 30), pode ser entendido como:

Plano central, figura feminina; religiosa; genuflexa; corpo levemente voltado à esquerda, cabeça encoberta por véu preto sobre coifa branca; olhar ao alto, usa hábito da ordem em tons verde musgo; usa capa branca longa caída sobre o chão; canto esquerdo, figura de mesa estilizada; vermelha; encimando tinteiro de pé; branco; abrigando pena branca; ladeando, vasilhames de tinta, nas cores preta e dourada; canto direito, figuras de arbustos, na cor preta; plano superior, nuvens estilizadas em tons de preto e cinza; encimando estrelas brancas; ao centro, figura de pomba branca, bico e patas vermelhas; contornando raios, ladeando duas cabeças de anjos alados; asas vermelhas.



Figura 30: Teresa tem a visão da pomba estranha. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Pela descrição acima, pode-se novamente perceber a Santa com seus trajes de costume “véu preto sobre coifa branca”, entretanto, ao contrário dos demais painéis aqui já tratados, seu hábito se apresenta em tons descritos como verde musgo. Tratando de uma cena que em muito se assemelha as suas efígies, com a orientação de sua contemplação direcionada para cima, onde a pomba do Espírito Santo, se localiza. Nessa composição, a esfera celestial e a terrena são bem mais expressivas que no painel anterior, onde na primeira esfera aparece além da pomba, há novamente um misticismo com a cena de um campo, enquanto a segunda é configurada pela mesa, tinteiro e livros.

Pode-se observar uma quase simetria compositiva, onde a pomba e Teresa são o eixo, e as nuvens estilizadas em tons de preto e cinza, são rebatidas. Havendo ainda, nesse mesmo sentido, um certo equilíbrio entre as mobílias e os arbustos no campo. Orazem (2009, pg. 212), a partir de sua leitura do texto de Teresa de Jesus (1998), descreve a cena como

[...] parece que Teresa está em êxtase, agachando-se de joelhos ao solo. Há a visão da pomba do Espírito Santo, que de fato é maior em relação às pombas comuns, pois está desproporcionalmente grande em relação à estatura de Teresa e por isso a Santa reconhecei ser a pomba celestial.

O sexto quadro, conhecido como Nossa Senhora do Carmo Protetora (Figura 31), é um dos únicos dois quadros que não se destinam a vida de Teresa.



Figura 31: Nossa Senhora do Carmo protetora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Com a descrição técnica disponibilizada pelos arquivos do IPHAN, compreende

Plano central, figura feminina; religiosa; de pé; posição frontal; corpo levemente inclinado à frente; cabeça levemente inclinada a esquerda; usa coroa dourada; sobre véu curto vermelho; braços abertos; posição sugerindo abrigo; mãos em posição de abençoar. Veste hábito da ordem, marrom ornado por flores douradas; usa escapulário, centrando escudo carmelitano; dourado nas laterais; preto e branco nas partes internas; canto direito, figuras masculinas, religiosas, encontram-se ajoelhadas; vestindo hábitos de ordem, usando capas longas brancas; cabeças tonsuradas; mãos postas; canto esquerdo, figuras femininas religiosas; usando hábitos da ordem, marrom. Sobre coisas brancas; mão postas, ladeando os braços e sustentando a coroa, quatro figuras de anjos alados, dispostos, dois a dois. Plano de fundo em tons de azul.

Nessa cena, a Virgem do Carmo, rouba a posição de ponto focal da composição, podendo ser reconhecida, como a descrição apresenta, por se apresentar com o hábito da ordem, o escapulário com escudo carmelita e ainda apresentar uma coroa dourada, posta em sua cabeça por dois anjos alados. Ideia essa que pode ser reforçada pelo papel que desempenha na cena, em posição e tamanho de destaque, desproporcional aos demais personagens retratados, como que os protegendo, ou abençoando.

Dividindo verticalmente a composição, a partir de uma linha traçada ao longo da Virgem, percebe-se duas ordens diferentes do Carmelo, a primeira, representada pelas figuras masculinas, e a segunda, pelas femininas (ORAZEM, 2009). Percebe-se ainda dois personagens em destaque na composição, a Teresa D'Ávila, ao lado esquerdo, com suas mãos em posição como quem faz uma prece, e São João da Cruz, se destacando devido ao corte de seu cabelo, outro santo importante na história da ordem.

No que diz respeito ainda aos valores compositivos da obra, tem-se um cuidado com a simetria compositiva, que a partir do eixo que é a Virgem do Carmo, há um sistema de contrapontos entre as ordens primeira e segunda, e dos anjos que seguram a coroa e o manto. Considerando a iconografia mariana presente nos templos, há aqui uma certa similaridade as demais obras que a retratam considerando que

Em se tratando da iconografia mariana da Virgem do Monte do Carmo, que habitualmente segura o menino Jesus em um de seus braços, sua representação no Brasil Colônia sempre está ligada à imagem do escapulário e/ou usando hábito dos carmelitas, às vezes, identifica-se o símbolo dos carmelitas ao centro de sua vestimenta ou no escapulário. (ORAZEM, 2009, pg. 113)

A sétima pintura, Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo (Figura 32), assim como a anterior, voltada a história do Carmo, apresenta

Plano central, escudo carmelitano; parte inferior, folha de acanto esgarçada, na cor branca; encimando volutas vermelhas; centrando brasão em fundo preto encimando estrelas; rematando coroa dourada; parte inferior centrando diamantes vermelhos; intercalando perolados

brancos; encimando folhas de acanto, douradas; plano inferior, rosáceas; ladeando ornamentação acântica, nas cores vermelho, dourado, branco e verde; pendendo rosácea rosa invertida; encimando anjos alados; cabelos dourados; rematando, ornamentação acântica.



Figura 32: Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Com ornamentações que muito remetem a arquitetura da Igreja, e dos elementos de mobiliário e entalhes que a fazem parte, tem como seu elemento principal e focal o brasão carmelita. Sua simbologia, em por menores apresenta

[...] a mão de Elias com a espada de fogo, aludem à sua personalidade de guerreiro dos céus e a sua morte, quando foi arrebatado por um carro de fogo do céu; as doze estrelas em formato circulas e a coroa representam a Virgem Maria; as duas estrelas escuras representam Elias e Maria; a estrela clara ao centro representa a Virgem do Carmelo, sendo aludido pelo monte que é formado pela figura central escura em forma de cume. (ORAZEM, 2009, pg. 111)

Quanto a composição pictórica, possui a ideia de simetria, com elementos que se contrapõem a partir do eixo vertical estruturado no centro do brasão. Havendo uma harmoniosa distribuição das flores, arranjos de folhas e anjos alados, sendo a maior quebra dessa, a mão de Elias.

O painel Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock (Figura 33), é a oitava pintura.

Painel em formato retangular, com cena composta no plano esquerdo por figura feminina; sentada frontal, auréola e racionada, com cabeça levemente direcionada para baixo, usando véu branco, braço direito segurando o menino; esquerdo elevado ofertando escapulário; usa

túnica verde com folhas em tom ocre, manto marrom com flores em ocre caindo em dobras; sob a figura nuvens carregadas por elementos antropomorfos desnudos envolvidos por chamas; ao plano inferior direito, figura religiosa masculina; genuflexa, aureolada, em meio perfil para o lado direito, encontra-se direcionada para a figura feminina, usa hábito marrom, com capa branca, tem os braços flectidos direcionados para a figura feminina, como recebesse o escapulário; em torno do mesmo, nuvens e estrelas em branco; plano superior central com campo em tom ocre com cabeças de anjos alados.



Figura 33: Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Reconhecido como membro da Ordem do Carmo devido a sua vestimenta, hábito marrom e capa branca, tem sua santidade marcada pela auréola que cerca sua cabeça. Assim como abordado na Nossa Senhora do Carmo Protetora, a Virgem pode ser facilmente reconhecida aqui, por estar acompanhada pelo menino Jesus, se diferenciando da Virgem Maria pelo seu manto, aqui representado em tons marrons, mas tendo sua santidade reforçada, ainda mais, por estar descansando em nuvens que parecem ser carregadas por anjos, e pela auréola em sua cabeça. O movimento segue os quadros da Santa, com o sentido dos acontecimentos ocorrendo do canto direito inferior, para o canto esquerdo superior do painel, sentido na qual Simão Stock se direciona, quase que recebendo em suas mãos o escapulário que lhe parece ser ofertado. Quanto a composição pictórica, percebe-se ainda que se traçado uma linha diagonal no sentido oposto da anteriormente tratada, pode-se ainda observar um pouco da dualidade dos mundos, o celestial, com a Virgem e as cabeças de anjo, o terreno, com o Santo, ainda com o que parece ser o contato físico com a terra. Avaliando as formas a partir de um eixo vertical, no ponto médio da obra, observa-se ainda um cuidado em equilibrar as formas em ambos os lados.

O nono painel, Teresa tem a visão do Cristo atado a coluna (Figura 34), configura-se em

Canto direito da tela, figura de Cristo de pé, cabeça racionada; raios dourados; cabelos, médio; em cachos volumosos; dourados; corpo, marcas de chagas e filetes de sangue; braços amarrados às costas, corda presa à coluna estilizada; marrom; veste perizônio branco; canto esquerdo, figura feminina, religiosa, de pé; corpo voltado para o Cristo; cabeça racionada, raios dourados; usa véu preto, sobre coifa branca; braços à frente; direito, mão segura livro preto, centrando cruz vermelha; esquerdo, mão segura pena branca. Veste habito da ordem, na cor verde-musgo, usa manto longo branco; plano inferior, solo irregular, em ondas, em tons de amarelo, vermelho.



Figura 34: Teresa tem a visão de Cristo atado a coluna. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Pela descrição, a santidade de Teresa é confirmada pela auréola em torno de sua cabeça, com suas vestes do Carmo. Similarmente ao painel, Teresa recebe inspiração divina para ler, o livro e pena em sua mão podem remeter sua posição como doutora, mas também podem significar mais uma das cenas de exaltação, que mais tarde seriam tratados em seus textos. A segunda figura da imagem, que representaria Cristo, se destaca por possuir um coroamento diferente, mais detalhado que o da Santa, e muito similar ao usado para retratar a Virgem em Teresa é abençoada pela Virgem Maria na Presença da Santíssima Trindade.

Novamente a cena se situa em uma paisagem campestre, e curiosamente, o Cristo aqui retratado, parece quase que humano, com uma postura que remete a uma caminhada, e em suas expressões faciais, uma intenção de fala (ORAZEM, 2009). No arranjo compositivo, tem-se um cuidado em equilibrar as formas, onde a Santa Teresa e Cristo, realizam uma simetria de proporções.

Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo (Figura 35), é o décimo painel, e pelo IPAHN,

Plano central, figura feminina; religiosa, sentada; cabeça voltada à direita, encoberta por véu preto orlado por friso liso, dourado, sobre coifa branca. Braços flexionados; direito, mão segura livro aberto, preto, ornado por flores brancas. Páginas vermelhas; esquerdo, mão segura pena branca. Veste hábito da ordem, na cor marrom, usa rosário branco; manto longo branco e azul, provocando dobras; plano inferior, escudo carmelitano, dourado, vermelho e branco; canto esquerdo, plano inferior, figura de anjo alado, de pé, apoia tinteiro com a mão; asa vermelha; canto direito, plano inferior, rosetas vermelhas, sobre folhagens verdes; ao fundo, montes e gramíneas; intercalando, palmeiras estilizadas; canto esquerdo, estante encimando livros, dispostos nas prateleiras, em cores diversas; amarelo, vermelho e preto; parte superior, figura de pomba, curva, sobre raios intercalando nuvens estilizadas.



Figura 35: Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Pela descrição, ainda que seja Teresa D'Ávila, por sua vestimenta descrita, percebe-se a ausência do símbolo de sua santidade, a auréola, o que pode significar que a cena se trata antes de tal momento. Novamente o movimento dos acontecimentos ocorrem uma linha imaginária na diagonal, começando pelo canto inferior onde o anjo alado se localiza, passando por Teresa, que direciona sua postura em contemplação a pomba, símbolo do Espírito Santo, santidade reforçada pelas nuvens e raios dourados que o cerca. A mesma linha imaginária, quando analisada pela perspectiva do arranjo pictórico, também é usada como divisória entre o mundo terreno, representado pelo quarto em que Teresa se encontra (estante, livros, cadeira, etc.), e o celestial, com a pomba, raios dourados, anjo alado, e fundo campestre.

Destaca-se ainda a presença do brasão do Carmelo no ponto médio inferior da pintura, quase como surgindo no painel, talvez indicando o início do que seria a reforma do Carmo. Orazem (2009, pg. 219) ainda destaca a figura que lembra uma ampulheta, localizada na estante:

A ampulheta talvez reforce a questão do tempo na vida de Teresa, pois a Santa viveu dedicando-se a seus tempos de oração, escrevendo, fundando conventos, dentre outras coisas, mas tudo isso era para Deus. Ou seja, horas para ela pareciam uma eternidade, nada das coisas desse mundo importava mais do que a morte, que era o momento tão almejado de encontrar Ele, Mas não que pensasse em se suicidar, e sim que aguardava incansavelmente, todavia no momento certo, a sua subida definitiva ao céu.

O décimo primeiro painel, Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas (Figura 36), pode ser definido por:

Plano central, figura feminina, religiosa, sentada; cabeça aureolada; veste hábito da ordem marrom; deixando a mostra escudo carmelita; usa véu preto, orlado por friso, dourado; sobre coifa branca. Braços flectidos à frente, mãos seguram livro marrom; páginas brancas; sobre livro fechado; capa branca; amarrado por cordão; encontra-se sentada sobre cadeira vermelha; cachaço dourado; mesa retangular, vermelha; encimando tinteiro dourado, abrigando pena; canto direito objeto cinza, ilegível. Canto esquerdo seis figuras femininas, religiosas; cabeças encobertas por véu preto; usa coifa branca, hábito da ordem, capa branca; mãos postas. Canto direito, estante abrigando livros fechados, em tons de preto, bege; encimando vaso estilizado; plano superior, feixe de luz incidindo sobre a figura principal; intercalando estrelas brancas sobre fundo azul.



Figura 36: Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

Nesse painel, além dos trajes comuns que retratam a Santa, ela ainda recebe o escudo carmelita, e uma auréola. Essa se diferenciando das anteriores, por se apresentar como um anel bem definido, enquanto sua santidade antes era definida por raios luminosos ao redor de sua cabeça. Assim como em outras pinturas analisadas em situações similares, é acompanhada na cena por um tintureiro e livros, e pode-se observar ainda algo que parece ser uma ampulheta ao lado de sua mão direita, talvez com a mesma mensagem da obra anterior. E como de costume em suas cenas, recebe a benção do Espírito Santo enquanto propaga os ensinamentos do Carmo para suas companheiras.

Encontra-se ainda na cena, mais seis outras figuras femininas, também confirmadas como membros do Carmelo por suas vestes, similares as da Santa. Suas expressões (olhos fechados/ ou abertos, com uma leve curvatura da boca, e a inclinação de seus rostos para baixo), passam a ideia de quem contempla ou escuta Santa Teresa. Ação desenvolvida no painel é provavelmente corriqueira, considerando o papel da monja durante a trajetória do Carmelo, como melhor pode ser percebido a seguir

Os ensinamentos da mão espiritual do Carmelo reformado. S. Teresa, com e feito, merece o nome de Mãe, não somente como fundadora de tantos mosteiros e conventos, mas também e antes de tudo, como criadora de um espírito que ela soube infundir em toda a família religiosa. Este espírito de vida deveria atrair para os nossos claustros carmelitanos tantas almas privilegiadas cujo perfume embalsamaria a Igreja de Cristo; suscitar, além disso, uma linhagem de mestres da vida espiritual que, com mão segura, guiassem as almas generosas para os cismos da intimidade divina. Uma escola de espiritualidade nasceu dos ensinamentos de Teresa de Jesus. (SANTA MARIA MADALENA, 2003 apud ORAZEM, 2009, pg. 221)

O misticismo do processo é representado aqui também pela parte superior da tela, com tons azuis que remetem o céu, mesmo que o restante da cena passe a mensagem da atividade estar sendo realizada em um espaço fechado. Mesmo que com mais informação de personagens, a cena ainda possui um equilíbrio na disposição pictórica. Enquanto em um lado se posta Teresa com a mobília, do outro se encontra o conjunto de monjas.

O último quadro, Teresa recebe comunhão de Sacerdote (Figura 37), é o único do conjunto que se encontra incompleto, tal falta atingindo mais que a metade do painel. Pela descrição técnica do IPHAN:

Parte superior; plano central, parte de figura masculina; corpo voltado à esquerda; cabelo tonsurado; usa uniforme na cor vermelha; ornado por friso liso, dourado; canto direito, parte de figura antropomorfa; encimando cortinado; crucifixo; parte posterior castiçal encimando vela acesa; canto esquerdo, nuvens estilizadas encimam cabeças de anjos; parte inferior, vê-se cabeças de figuras religiosas; plano superior, anjos alados.



Figura 37: Teresa recebe comunhão do Sacerdote. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2018.

A análise da cena é dificultada pela perda de informação, entretanto, já da descrição, pode-se perceber que a figura masculina presente possui uma posição privilegiada, devido ao tonsura de sua cabeça, e pela sua vestimenta. Estilizada e em tons de vermelho, remete a figura de um Sacerdote, como o nome da pintura descreve. No que se diz respeito ao espaço onde a cena se desenvolve, parece ser em clausura, talvez na própria nave ou altar da igreja, considerando a presença do castiças com vela acesa e a cruz, que aparenta estar fixa a parede.

O desenrolar cenográfico remete a um momento sagrado, devido a presença das nuvens e cabeças aladas de anjos que parecem invadir a sala. Mesmo sem uma completa imagem, em hipótese é provável que a figura antropomórfica citada, mais próxima a figura masculina, seja Teresa D'Ávilla, e pela falta de uma auréola, não ainda considerada santa. Tanto ela, quanto o pouco que pode ser visto da outra figura logo as suas costas, deixa a entender, pela similaridade com os demais painéis, que se trate de vestes carmelitas que estejam usando. Orazem (2009), quando analisa essa cena, acredita que se trate de a cena onde Teresa recebe a hóstia de São Pedro de Alcântara, que em outras pinturas, tratando de cenas similares, remetem ao evento onde a hóstia voou da mão do padre em direção a boca de Teresa.

Realizado o estudo icnográfico e compositivos de tais peças, faz-se interessante se dedicar as questões de sua autoria. Não só por tais obras não possuírem uma confirmação de seu artista responsável, mas também por tal conhecimento permitir um melhor entendimento das intenções simbólicas presentes nos painéis. Além disso, poderá ser compreendido as influências que possam ter determinado algumas especificidades representativas, ou preferências compositivas.

José Teófilo de Jesus

Antes de compreender quem foi José Teófilo de Jesus, é necessário entender um pouco mais sobre a pintura nos séculos XVIII e XIX, assim como o que foi a Escola Bahiana de Pintura, ao qual fez parte. Como já anteriormente mencionado, a arte do Brasil colonial foi em muito influenciada pela arte europeia. Além dos manuais e tratados provenientes do além-mar, muitos artistas abandonavam as suas metrópoles em busca de riquezas e reconhecimento além mar. “O Brasil, e principalmente a sua capital, a Bahia representava para os artistas portugueses o país do ouro, no qual esperavam enriquecer, quando na pátria pobre muitos deles morriam de fome” (OTT, 1982, pg. 16).

A Escola Bahiana de Pintura, nasce a partir de José Joaquim da Rocha, que permitiria o início de uma nova era de produção artística, com seu centro de propagação, a cidade de Salvador. Processo melhor trabalhado no texto de Ott (1961, apud Campos, 2010, pg. 26):

Apesar de ter-se inspirado na pintura portuguesa e particularmente na italiana, criou uma pintura nova: a pintura baiana. E isso a um tempo em que o Brasil, sendo ainda colônia de Portugal, poucos artistas revelam mentalidade tipicamente brasileira. Nas pinturas de José Joaquim da Rocha não se trata da arte popular, como se dá com inúmeros quadros existentes em igrejas baianas. Ele passou por uma escola e, o que foi mais, fundou uma escola de pintores.

Nesse período, o pintor poderia ser dividido em três grupos, o se encarregava de pintar douramentos ou estofados; o pintor de óleo; e o de têmpera e fresco, o mesmo modelo de divisão presente em Portugal. Tais pintores, originados tanto de fora quanto da própria colônia, foram aqueles que executaram as pinturas hoje conhecidas nas diferentes arquiteturas religiosas (CAMPOS, 2010). Entretanto, das três modalidades apresentadas, são as duas últimas que mais nos interessam, que em um caráter de monumentalidade, foram as obras de maior destaque no período referente a escola em estudo, e no qual o artista em estudo cresceu, e brilhou.

O pintor hoje conhecido como José Teófilo de Jesus (1758-1849), começa sua vida ativamente como um mestre pintor apenas aos seus quarenta e quatro anos de idade. Ainda enquanto aprendiz de José Joaquim da Rocha, realizara apenas trabalhos menores, como douramentos de molduras ou vestimentas de santos. Entretanto, tendo seu potencial reconhecido, é enviado a Portugal por seu mestre em 1794, para estudar a arte da pintura (OTT, 1982). E, segundo Campos (2010), teria retornado em 1801, há que no ano seguinte já estaria prestando serviço a Ordem Terceira de São Francisco, na execução de quatro painéis.

Possuindo uma extensa quantidade de obras sob seu nome, despontou em sua carreira como pintor devido as constantes recomendações de seu mestre após o seu retorno s Bahia, pois esse já se encontrava no final de sua vida. Seguindo a leitura de Ott (1982), após seus serviços a Ordem Terceira de São Francisco, já estaria contratado pela Sta. Casa de Misericórdia, da cidade de

Salvador. Faltando qualquer documentação que comprove execução de seu ofício entre esse mesmo ano e 1812, o que seria extremamente difícil, considerando que era a sua fonte monetária, o autor acredita na probabilidade que tenha realizado trabalhos para particulares.

O autor segue a análise de sua trajetória em 1812, onde estaria trabalhando para a irmandade do SS. Sacramento de São Pedro Velho, executando trabalhos de encarnação, ou seja, a decoração policromada de estátuas que objetiva imitar o efeito da pele humana que ficaria visível nas estatuas. Entre 1815 e 1816, trabalhava para a Ordem Terceira do Carmo da cidade de Salvador em douramentos, executando-o em todas as talhas e no teto da nave, assim como a pintura dessa. Seguindo na mesma linha de trabalho, executou os douramentos das obras de talha no teto da Igreja do Recolhimento dos Perdões, no ano de 1819.

Partindo para Ilha de Itaparica, na Bahia de Todos os Santos, em 1823, realizou a pintura do teto da nave de Matriz de SS. Sacramento. Foi nesse mesmo período que atingiu seu auge como pintor, recebendo pelos próximos anos sucessivas encomendas, realizando em 1836-37, sua grande obra prima: Cristo e a adúltera. Tal obra foi realizada conjuntamente a cinco outras pinturas encomendadas pela Irmandade do Senhor do Bom Fim, para a sacristia de seu templo.

Apenas nesse momento Ott (1982), acredita que José Teófilo tenha realizado sua viagem a Sergipe, onde teriam sido realizadas as pinturas para a Ordem Terceira de São Francisco e da Matriz de Laranjeiras. Considerando as obras realizadas em solo sergipano, ainda credita como suas obras as realizadas em Maruim e Divina Pastora, onde teria se machucado e retornado a Salvador para se recuperar. Em 1838, já recuperado, foi contratado pela Igreja do Bom Fim para a execução de trinta e quatro painéis, onde já poderia ser observado sua decadência como artista. Realizaria ainda em 1845, dois anos antes de sua morte, painéis para os terceiros de São Francisco, finalizando assim sua trajetória como artista.

Ott (1982), nega em seu texto a autoria de Teófilo de Jesus tanto a Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, quanto as pinturas realizadas na Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão. Justificando tais afirmativas na técnica pictórica presente no primeiro, e na cópia de tema do segundo. Orazem (2009, pg. 155), mesmo que discordando da primeira afirmação referente a Cachoeira, também defende a não autoria do Teófilo a Ordem Terceira de São Cristóvão, escrevendo que:

Porém, uma vez que se depara com as obras desse autor, percebem-se divergências de traços artísticos entre elas e as pinturas de São Cristóvão/SE. Supõe-se que, pelo aspecto atual do conjunto pictórico da sacristia de São Cristóvão, suas técnicas pictóricas são mais simples e, de acordo com o seu estado, nota-se que o artista aparenta não revelar tanto domínio técnico em relação ao uso de material e suporte, assim como teve o artista José Teófilo de Jesus.

A autora vai ainda mais fundo, quando mais tarde fala sobre a falta de domínio das técnicas de sombreamento e perspectiva, acreditando que o conjunto tenha sido realizado por um artista popular da região. Opinião essa dividida pelo corpo do IPHAN, que ao realizar o levantamento de tais obras, descreve nas “características estilísticas”:

Pintura com acentuado caráter popular produzida provavelmente por artista local, sem maior domínio das noções de perspectiva, jogo de luz e volumetria. Com certeza copiando gravuras ou iluminuras eruditas que chegaram ao alcance do autor ou relatos que tenham feito a ele, as pinturas se caracterizam por uma absoluta ingenuidade na concepção dos espaços, na deformação da anatomia, na desproporção das formas e na dificuldade de interpretar os temas iconográficos. No entanto vale ressaltar, que com isso se criou um conjunto de características populares, com um sabor de regionalismo acentuado, doce e ao mesmo tempo retratado de uma pintura que se pode dizer própria, como se percebe na concepção das figuras morenas e olhos oblíquos, retrato de toda produção autóctone.

Campos (2010) em nenhum momento em seu texto menciona os painéis da Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão, entretanto afirma que Teófilo assinava em suas obras como “*Teófilo inventou e pintou*”, algo que de fato não aparece nos painéis do conjunto. Todos os fatos analisados, parece impossível que durante sua viagem a Sergipe entre os anos de 1837-38, o artista tenha realizado tais painéis. Fato reforçado ainda pela falta de documentações que comprovem a autoria do conjunto pela ordem, pois como Campos (2010) ainda aborda, são os registros de encomendas e pagamentos por essas realizadas, que confirmam os créditos das obras nos templos encontradas.

Logo, a hipótese da autoria dos painéis da sacristia da Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão, a José Teófilo de Jesus, é provável que não se confirme. Apontando, assim, para uma busca pelo artista local que poderia as ter realizado. Contudo, como Ott (1982) mesmo afirma, não há nenhum quadro que seja creditado a Teófilo, antes de sua saída a estudos para Portugal em 1794, momento onde poderia realizado as doze pinturas. Para qualquer uma das duas situações, serão necessários mais estudos que as confirmem, ou não, como um fato.

Ainda vale ressaltar, nesse último momento, que tais erros ou dúvidas nas autorias de obras desse período não é um acontecimento incomum, como Ott (1982, pg. 7) discorre logo no início de seu texto:

Ao leigo em historiografia parece impossível pagar-se um quadro a um artista que não o pintou. E, no entanto, conhecemos hoje na Bahia vários casos em que se pagaram quadros a artistas que não os executaram. Não conhecendo as razões dos artistas de não mandarem retirar esses erros, se for por descuido, por negligência ou de propósito.

4.5. ESTUDOS *IN SITU*: ANÁLISES VISUAIS, IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

Análises visuais, patologias, degradações e a teoria brandiana

Avançando os estudos teóricos foram realizadas uma série de visitas ao objeto de estudo, de forma a complementar, verificar e aprimorar as informações previamente levantadas. Durante tais visitas foram realizadas uma série de atividades: análises visuais, levantamento fotográfico, identificação e mapeamento das cores. O que permitiu não só um melhor conhecimento do estado de conservação das peças em estudo, como igualmente proporcionou uma outra apreensão de suas características cromáticas, anteriormente só conhecidas por meios digitais.

A primeira instância que as análises visuais atenderam, foi a do estado de conservação das obras. Quando se estuda a patologia de uma pintura, é necessário que primeiro avalie a natureza de sua origem, ou seja, se ela está localizada no suporte, ou na própria camada pictórica. Tomado esse conhecimento, poderá então ser identificado o fator que a está incitando e sua natureza, podendo esse ser, de acordo com Alambert (1998), de ordem:

- Física: como a alteração da taxa de umidade; dilatação/contração térmica; redução da elasticidade; envelhecimento precoce; aumento de volume; fissuras; fraturas; rupturas; descamações; empenamentos; apodrecimento; corrosão; amolecimento de colas; escurecimento de vernizes.
- Química: como sujeiras; manchamentos; desgaste; corrosão; ataque ao pigmento; desintegração.
- Biológica: como manchamentos; emboloramentos; desintegração.
- Humana: fissuras; quebras; vandalismo.
- Natural: como queima; inundações; envelhecimento; desgastes.

No que se diz respeito a camada pictórica. Para os suportes de madeira temos as patologias geradas por:

- Ataque de fungos: com manchamentos; apodrecimento.
- Ataque por insetos: cupins; térmitas; besouros.
- Físico-químicos: amarelamento; craquelamento; descamação; descolamentos; escurecimentos; perda de material; manchamentos.

Podendo sofrer ainda por: defeitos gerados pelo sentido de corte (rachaduras); deformações por umidade (empenamentos). Além de suas variações dimensionais, degradação por radiação UV/ácidos/bases e alta combustibilidade. Salgueiro (2012), ainda reforça a questão da higroscopia e anisotropia da madeira, ou seja, sua alta capacidade de absorver água, e de deformar heterogeneamente, respectivamente. O reflexo dessas duas características é a “impressão” dos veios do lenho, na pintura, alterando assim, o aspecto pictórico.

É importante salientar, também, que o grande motivo ao qual as obras de pintura chegaram até a atualidade, se deve apenas a resistência do próprio suporte, do pigmento e do preparo realizado. Pois na época de suas confecções, seus valores eram puramente pedagógicos e religiosos, sendo ausente, assim, maiores cuidados para com a sua conservação.

Das patologias observadas nas pinturas da sacristia, estão, principalmente: empenamentos, perda de material do suporte, manchamentos, desbotamentos, craquelamento e descolamentos. A peça que mais apontou ataque por umidade foi “Teresa recebe inspiração divina para ler”, onde boa parte dos pigmentos aplicados na coluna de sua cena, desbotaram (Figura 38). Observa-se também nesse quadro o empenamento de uma de suas tábuas, próximo ao rosto da santa que está gerando uma fenda, havendo também perda de material na região da bíblia que a santa segura (Figuras 39 e 40).

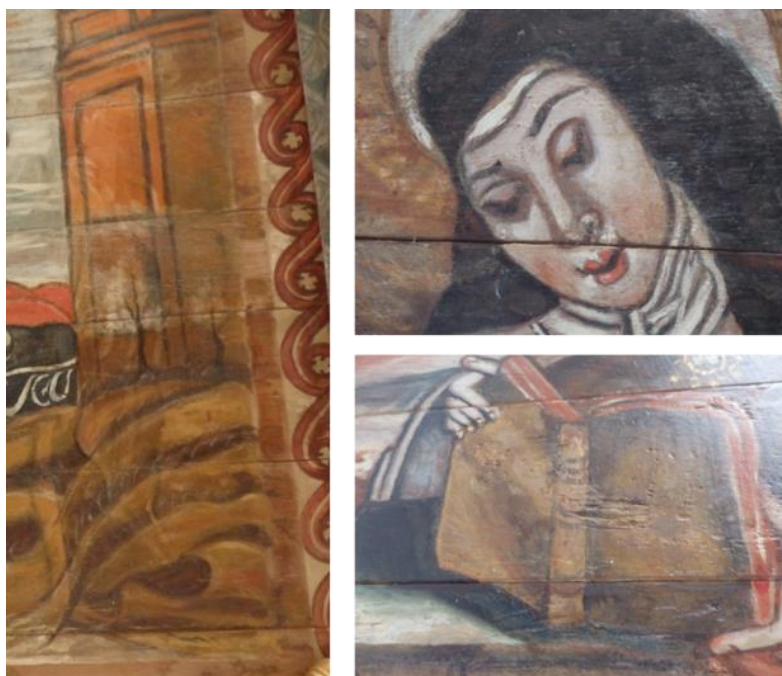


Figura 38 (esquerda): Desbotamento da pintura na região da coluna. **Figura 39 (direita, a cima):** Formação de uma fenda devido ao empenamento da tábua. **Figura 40 (direita, a baixo):** Perda de material na região da bíblia. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

No painel “Teresa tem a visão da pomba estranha”, há descolamentos na região próxima de suas mãos e desbotamento desuniforme de seus pigmentos (Figuras 41 e 42). Similarmente ao painel anterior, apresenta fendas nos encaixes das tábuas, provável consequência do empenamento das peças (Figura 43). Entretanto, a questão que mais chama atenção nesse painel é o seu provável preenchimento lacunar. Realizado muito provavelmente na intenção de manter o conjunto da obra, uma tábua inteira, na região que corta tanto a o corpo da santa, quanto a asa direita da pomba, foi refeita. Tal dedução se baseia tanto da diferença cromática, quanto de sua textura, essa última ficando mais evidente quando analisando a reflexão da luz no painel (Figuras 44 e 45).



Figura 41 (esquerda): Descolamentos presentes na região das mãos. **Figura 42 (centro):** Desbotamento desuniforme da camada pictórica. **Figura 43 (direita):** Formação de uma fenda entre o encaixe das tábuas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

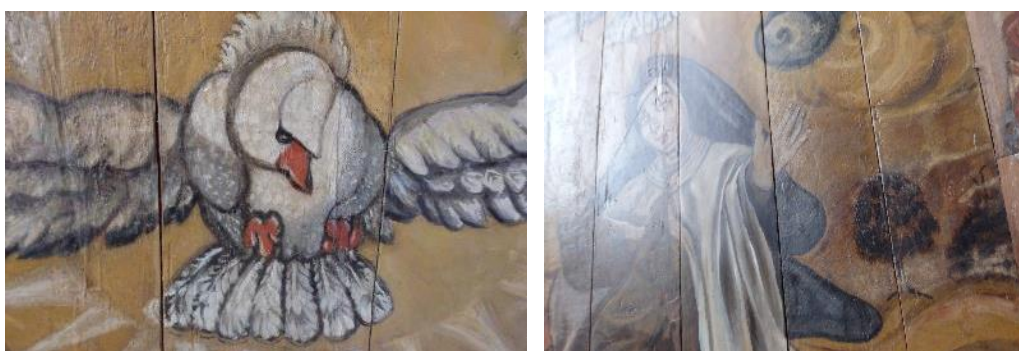


Figura 44 (esquerda): Diferença de tratamento da parte preenchida da pintura na asa esquerda da pomba, e do restante da obra. **Figura 45 (direita):** Diferença de tratamento entre a região preenchida da pintura na região esquerda do corpo de Teresa, e o restante da obra. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Em “Teresa tem a visão do Cristo atado a coluna”, a maior expressividade patológica se encontra no traje da santa, que apresenta um forte craquelamento, ainda que com aparentes descolamentos, e formação de fendas (Figuras 46 e 47). Entretanto há um forte indício que os seus pigmentos pretos passaram por um reforço, apresentando uma cor mais vibrante que os demais painéis.



Figura 46 (esquerda): Craquelamento com descolamentos no traje de Teresa. **Figura 47 (direita):** Detalhe do craquelamento. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

O painel “Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade” apresenta, além de um desbotamento geral de seus pigmentos, uma quantitativa formação de escurecimentos pontuais no traje da santa, principalmente na região de encontro das tábuas (Figura 48). Recebe também o preenchimento de parte de sua camada pictórica, pegando desde a área do rosto de Teresa, até a mão esquerda de Jesus (Figura 49 e 50). E assim como outras peças, apresenta uma descontinuidade da camada pictórica pela formação de fendas (Figuras 51 e 52).



Figura 48: Desbotamento na região de encaixe das tábuas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

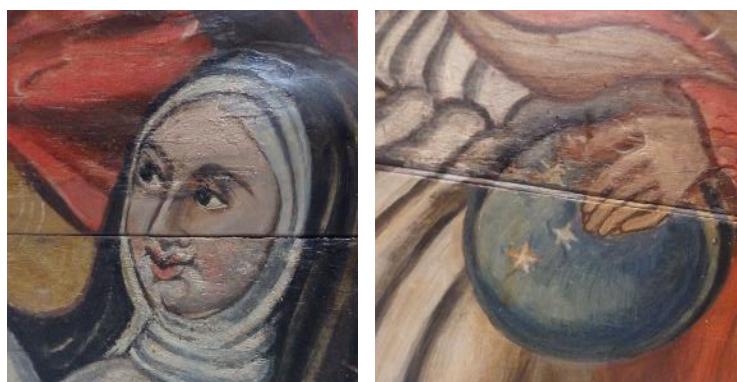


Figura 49 (esquerda): Preenchimento da cor na região próxima aos olhos de Teresa. **Figura 50 (direita):** Preenchimento na região inferior do corpo de Deus, pegando parte de sua mão. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

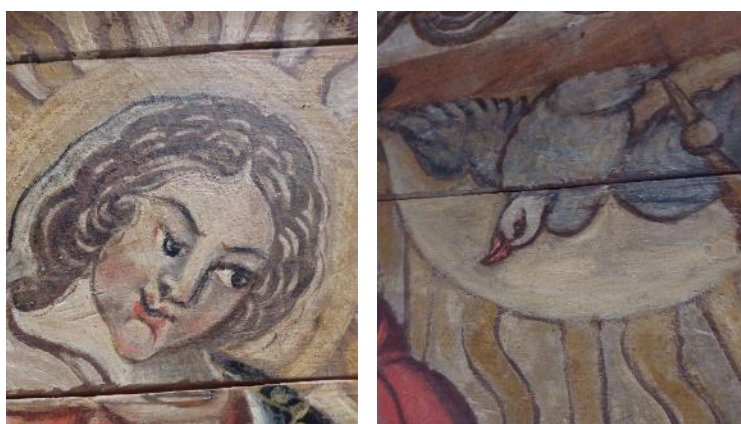


Figura 51 (esquerda): Fendas no encaixe das tábuas no rosto de Nossa Senhora. **Figura 52 (direita):** Fendas no encaixe das tábuas no Espírito Santo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

A pintura “Nossa Senhora do Carmo protetora” apresenta um forte craquelamento na região da face de Nossa Senhora, assim como a formação de fendas, tanto no seu rosto, quanto em outras partes da pintura (Figuras 53 e 54). Há também o retoque pictórico de alguns fragmentos dispersos pelo painel e de seus douramentos, frente sua vivacidade (Figuras 55 e 56). Entretanto o que destoa das intervenções é o preenchimento de uma fenda localizada na parte inferior do traje de Nossa Senhora, o único observado de todos os doze painéis (Figura 57).



Figura 53 (esquerda): Craquelamento e formação de fendas em Nossa Senhora. **Figura 54 (direita):** Craquelamentos e fendas em São João das Cruz. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

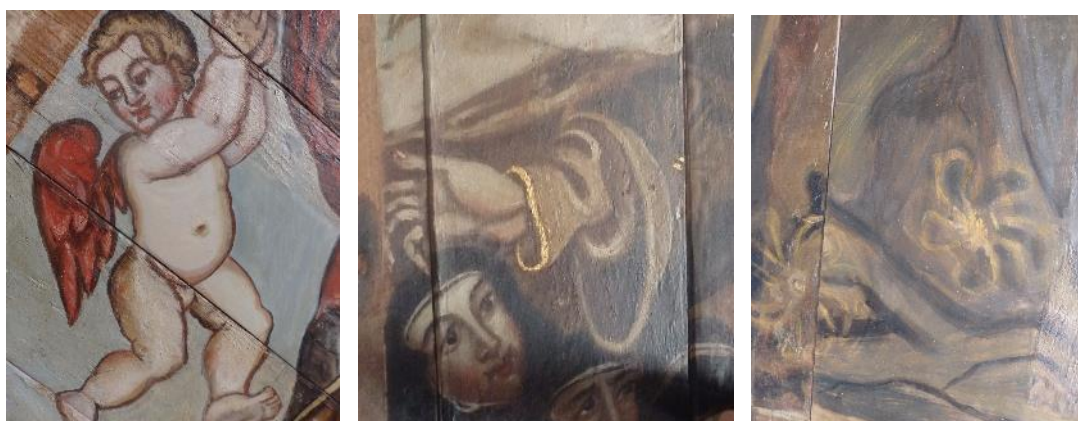


Figura 55 (esquerda): Preenchimentos pictóricos no anjo situado no lado esquerdo da pintura. **Figura 56 (centro):** Retoque do douramento da manga do traje de Nossa Senhora. **Figura 57 (direita):** Preenchimento da fenda entre as tábuas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

“Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo” é provavelmente a pintura mais íntegra, apresentando um desbotar mais leve de suas cores, e nenhuma intervenção de preenchimento aparente. Contudo esse painel ainda sofre com a perda de material e descontinuidade da camada pictórica nas regiões de encaixe de suas tábuas (Figura 58). Assim como o painel anterior, se destaca pelo

aparente retoque de seus douramentos (Figura 59). Processos esses similares ao painel: “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas” (Figuras 60, 61 e 62).

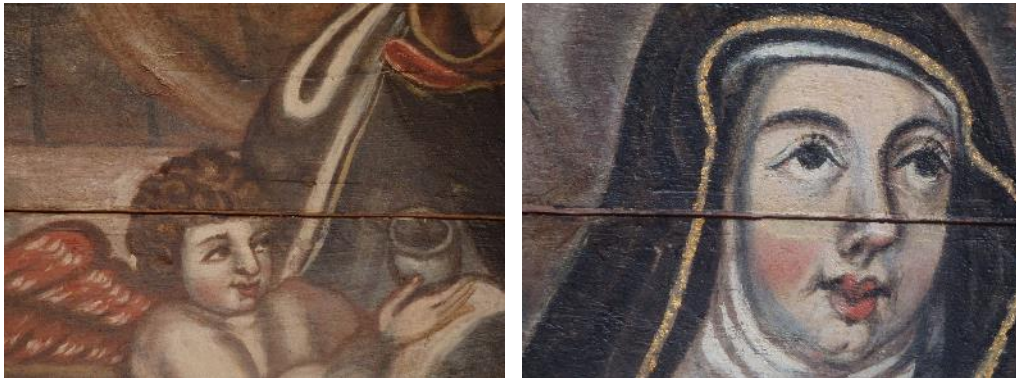


Figura 58 (esquerda): Descontinuidade da camada pictórica em consequência da formação de fendas. **Figura 59 (direita):** Retoque do douramento no traje de Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

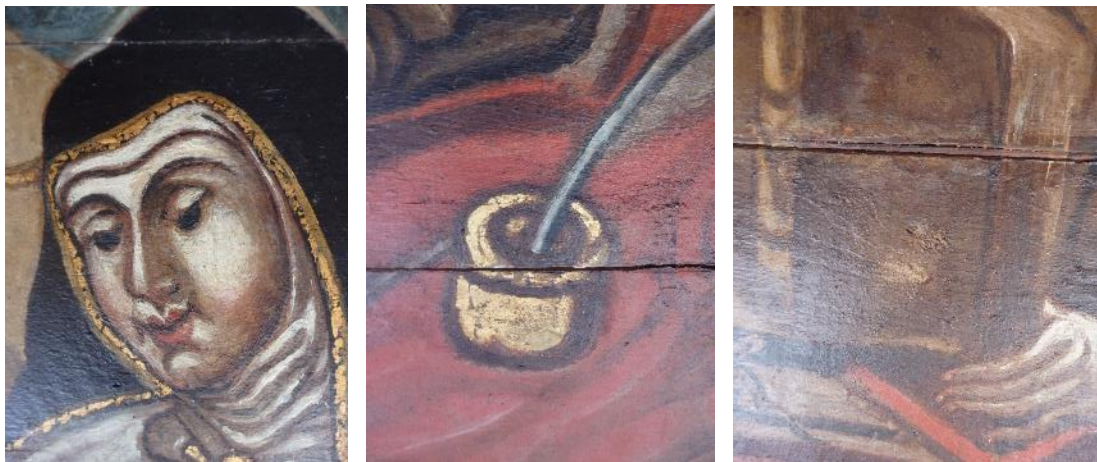


Figura 60 (esquerda): Retoque dos douramentos no traje da Santa. **Figura 61 (centro):** Retoque do douramento no tinteiro. **Figura 62 (direita):** Descontinuidade da camada pictórica. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

O painel que provavelmente possui o mais extenso quadro patológico é o “Escudo da Boa-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”. A primeira patologia que chama a atenção é a formação de áreas escuras por todo o painel (Figuras 63 e 64). Há ainda, dispersamente, preenchimentos/retoques da camada pictórica, sendo esses mais visíveis na região da estrela esquerda do brasão, onde há falta de douramento da camada adicionada posteriormente (Figuras 65 e 66). Nessa mesma região ocorre também uma grande descontinuidade da pintura devido a formação de uma fenda, fato também presente em outras regiões do painel (Figuras 67 e 68). Por último, é possível identificar regiões de craquelamento (Figura 69).



Figura 63 (esquerda): Preenchimento da camada pictórica na região da estrela esquerda do brasão. **Figura 64 (direita):** Preenchimento da pintura na região inferior do brasão. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

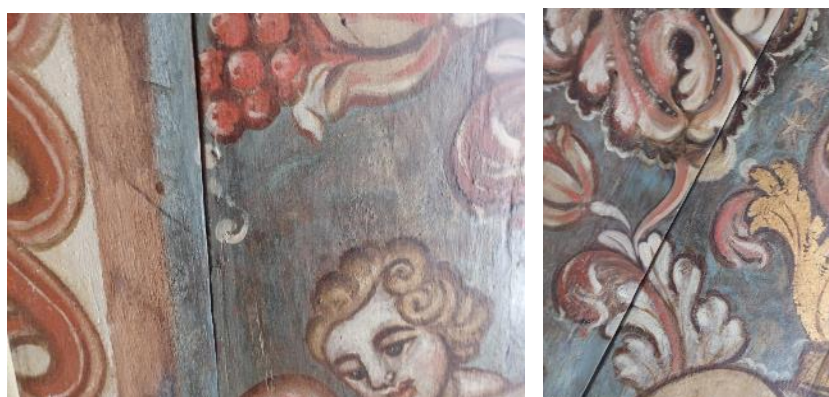


Figura 65 (esquerda): Formação de escurecimentos e fendas na parte superior do painel. **Figura 66 (direita):** Escurecimento da camada pictórica próxima a coroa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

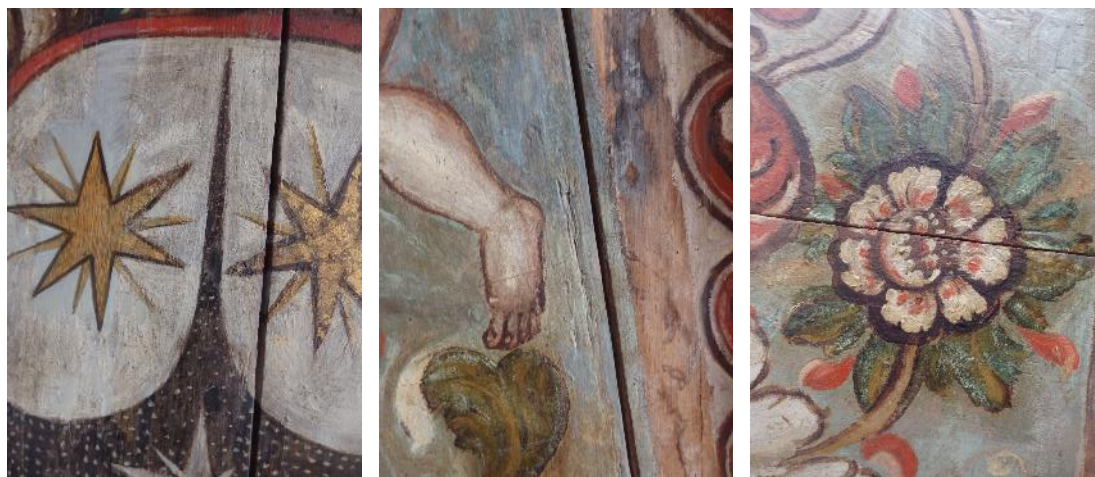


Figura 67 (esquerda): Grande fenda localizada no brasão carmelita. **Figura 68 (centro):** Descontinuidade da camada pictórica pelo afastamento das tábuas. **Figura 69 (direita):** Craquelamentos na região das folhas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Seguindo, analisando o painel “Transverberação de Santa Teresa” percebe-se um certo desbotamento de suas cores, mas expressivo na lança que o anjo segura, ao qual perdeu boa parte de seu douramento (Figura 70). Há

também perda de material dispersas, mas principalmente, uma forte presença de fendas, danificando a continuidade da camada pictórica (Figuras 71 e 72).

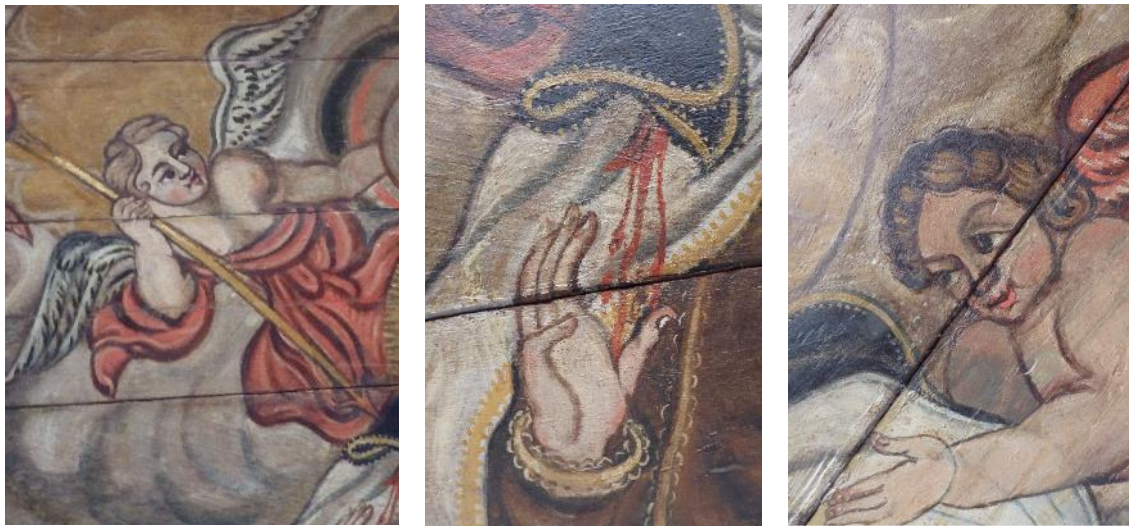


Figura 70 (esquerda): Desbotamento da camada pictórica e do douramento da lança. **Figura 71 (centro):** Descontinuidade da camada pictórica pelo afastamento das tábuas na região da mão direita de Teresa. **Figura 72 (direita):** Descontinuidade da camada pictórica pelo afastamento das tábuas na região central do rosto do anjo que ampara a Santa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Em “Teresa Recebe inspiração divina para escrever”, percebe-se uma maior expressividade das patologias de perda de material quanto da formação de fendas em sua estrutura (Figuras 73 e 74). Ocorre aqui também craquelamentos em diferentes regiões da peça (Figuras 75 e 76). Esse painel não apresenta, aparentemente, retoques de seu douramento, ou preenchimentos de parte de sua camada pictórica.

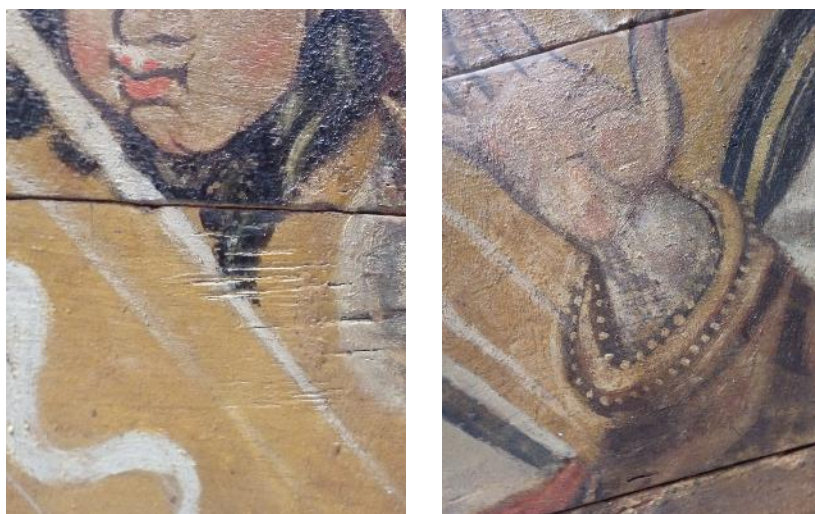


Figura 73 (esquerda): Perda de material. **Figura 74 (direita):** Formação de fissuras com perda de material. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Figura 75 (esquerda): Craquelamentos na parte superior do manto de Teresa e no plano de fundo da cena. **Figura 76 (direita):** Craquelamentos na lateral superior do corpo de Santa Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Seguindo para as patologias observadas em “Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock”, percebe-se uma grande presença de perda de material, e formação de fendas, espalhadas por todo a seu corpo (Figuras 77, 78 e 79). Entretanto, é o forte desbotamento de suas cores, que acentua as diversas áreas de preenchimento (Figura 80). Nesse painel é importante chamar a atenção pois foi gerado, provavelmente em consequência desse processo, uma descontinuidade expressiva da mão esquerda de nossa senhora, assim como uma perda da representação de seu polegar (Figura 81).



Figura 77 (esquerda): Fenda no encaixe das tábuas. **Figura 78 (centro):** Perda de material. **Figura 79 (direita):** Descontinuidade da camada pictórica pelo afastamento das tábuas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Figura 80 (esquerda): Preenchimento da pintura na região da mão de São Simão. **Figura 81 (direita):** Descontinuidade da representação da mão esquerda de Nossa Senhora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

O último painel, “Teresa recebe comunhão de Sacerdote”, é o mais danificado, perdendo boa totalidade de sua informação, deixando à imaginação, o entender da cena. A parte remanescente sofre intensamente com a formação de fendas e perda de material (Figuras 82 e 83), apresentando ainda alguns craquelamentos e desbotamentos de seus pigmentos (Figura 84).



Figura 82 (esquerda): Descontinuidade da camada pictórica em consequência do afastamento das tábuas. **Figura 83 (direita):** Perda de material. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Figura 84: Craquelamento da camada pictórica. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

O processo de análise visual dessas patologias alerta ao processo perceptivo da qualidade dos pigmentos. As pinturas como hoje se apresentam, são provavelmente, relativamente bem distintas de sua forma original, tanto pela perda de vivacidade, ou de seu escurecimento, como por consequência do processo de sobreposição/substituição que ocorreu em quase todas as peças. Tais acontecimentos remetem uma necessidade de rememoração e maiores estudos da teoria do restauro, em especial, Cesare Brandi, o grande nome no que se diz respeito às questões dos restauros pictóricos e preenchimentos lacunares.

Cesare Brandi (1906-1988), entendia a obra de arte como uma dupla historicidade, pois ao mesmo tempo que se preserva como ato no presente, é em sua estrutura, o passado, carregando em si mesma as marcas que provam esse tempo. Em seus textos, defende dois valores como os principais guias na

compreensão do patrimônio, o histórico e o artístico. Enquanto o valor histórico está ligado às memórias e ao tempo, o valor artístico é a essência da singularidade, e é meio comunicativo direto de seu valor, sendo por isso, o norte no processo de restauro. A questão de um valor que está tão diretamente ligado à sua estética implica, assim, em dois pontos: a de como o objeto se apresenta, e a de sua unidade potencial.

Esses tópicos são melhores entendidas após compreender as enunciações brandianas para um bom restauro, onde dentre as várias, temos: as reintegrações devem ser realizadas com materiais adversos do original; as limpezas não devem atingir camadas mais profundas da matéria; reconstituições de lacunas e fragmentos devem ser claramente reconhecíveis a olho nu; intervenções na estrutura interna não devem alterar características externas como cor e textura; uma nova locação só é aceitável quando esse for o único meio de preservação a obra ou o sítio original se encontra destruído; nenhuma intervenção deve ser irreversível; todo o processo restaurador deve ser devidamente documentado (por escrito e com auxílio de fotografias e demais ciências que o suportem), por fim, todo projeto de restauro deve ser antecedido por um extenso estudo teórico da obra, levantamentos cadastrais e de imagem que permitam a mais apurada tomada de decisões frente a cada caso de restauro (BRANDI, 2004).

Ao ler tais anunciados percebe-se que há sempre um cuidado de preservar a materialidade da peça, seja quando se age diretamente sobre ela, ou quando se busca preservar as relações de inserção espacial. Tal cuidado implica em como o objeto se apresenta, pois, uma restauração nunca deve considerar apenas a obra destacada, mas incluir em seu raio de atuação seu contexto, seu sítio, pois, nenhuma obra se faz por ela mesma, mas sim de uma relação espaço temporal de sua construção, sendo todos dignos de preservação. E essa compreensão leva ao segundo ponto, a da unidade potencial.

Sua unidade potencial é ao mesmo tempo o valor estético do conjunto, de obra e meio, quanto sua historicidade, isso, pois, a última age diretamente sobre as qualidades da primeira. Se a historicidade se vale pela passagem do tempo, e se a obra, como todo bem material, se desgasta com o decorrer dos anos, é apenas lógico que quanto maior sua historicidade, maiores são as marcas do tempo, em outras palavras, sua pátina. Quando Brandi se debruça na temática dos restauros pictóricos sentencia: “Assim como não se dá novo polimento a uma estátua, não se deve forçar uma pintura antiga a retomar de modo fugaz e fictício aquela forma luzente que teve, se a teve.” (BRANDI, 2014, pg.151). Logo, a pátina, sendo prevista ou não, é a prova da resistência dessa memória material que é o patrimônio, sendo parte importante de seu valor histórico. Sendo assim, novo equilíbrio de seu valor estético.

A outra grande questão sobre o restauro de pinturas que trabalha em seu tratado se refere a relação entre suporte e camada pictórica. Quando o suporte se posta apenas como estrutura, pelo menos no que diz respeito a instância estética, sua substituição, em prol da preservação da obra, é aceitável. Contudo, se o suporte se insere na camada do aspecto da obra, ou seja, é contribuinte direto a sua qualidade estética, se torna insubstituível. Se tratando de uma obra pictórica, e principalmente porque a é, a questão do aspecto e de seu valor artístico se sobressai. Pois ao contrário de uma arquitetura, que ainda tem a

esfera de sua funcionalidade, uma pintura se dedica a contemplação do espírito, não abrigando uma função em si, que não seu próprio valor como arte, documento e memória. Logo, preservar uma obra pictórica

Não se trata de dar um novo frescor às suas cores, nem de leva-las a um hipotético e indemonstrável estado primitivo, mas de assegurar a transmissão ao futuro da matéria de que resulta a concretização da imagem. Não se trata de regenerar, de reproduzir o processo técnico pelo qual as pinturas foram executadas. [...]. Quando isso é feito, efetua-se um erro grosseiro. (BRANDI, 2014, pg. 144-145)

Pois o maior valor restauração é assegurar sua correta transmissão ao futuro, sem cometer um falso-artístico ou um falso-histórico, preservando assim tanto sua memória, quanto valor.

Percebe-se então, no que diz respeito as ações e estado de conservação das obras em estudo, que houve, nessa provável busca de manter a unidade potencial da obra, um certo ferir a seu valor histórico e artístico. O primeiro se dá na premissa da pouca distinção e clareza dos atos restauradores, que para leigos ou desatentos, passa a falsa ideia de que a obra original é aquela que hoje persiste. E a segunda, que nesse esforço restaurador, desenvolveu-se um certo desequilíbrio nos tons, onde os pigmentos repostos, e ainda, os retoques de alguns douramentos, quando devidamente iluminados, roubam o protagonismo que deveria ser da pintura.

Estudos formais-compositivos e a simbologia

O processo analítico anteriormente realizado permitiu que outras questões sobre os painéis fossem levantadas, que de certa forma, remetem a autoria dos doze painéis. Já anteriormente explicado, há um certo conflito entre quem seria, ou não, o autor de tais obras. Textos anteriormente analisados discordam da possibilidade de José Teófilo de Jesus como o pintor dos painéis. Isso se deve tanto pela incompatibilidade entre o período da confecção das peças e as viagens do artista, quanto por uma forte diferença estilística, entre as pinturas estudadas e as qualidades estilísticas de Teófilo de Jesus. Além de uma aparente inconsistência da técnica empregada.

Quando analisadas em conjunto, percebeu-se uma certa discrepância das formas representativas de diversos fatores, mas se dará aqui um maior destaque a dois deles: os rostos e as mãos (Figuras 85 e 86). A escolha se baseia na premissa de que por tais partes serem as mais complexas, haverá uma maior expressividade da técnica, assim como uma identificação estilística mais precisa. Bancando assim, as semelhanças e diferenças entre os painéis, objetiva-se um aproximar a solução do mistério da autoria desse conjunto.

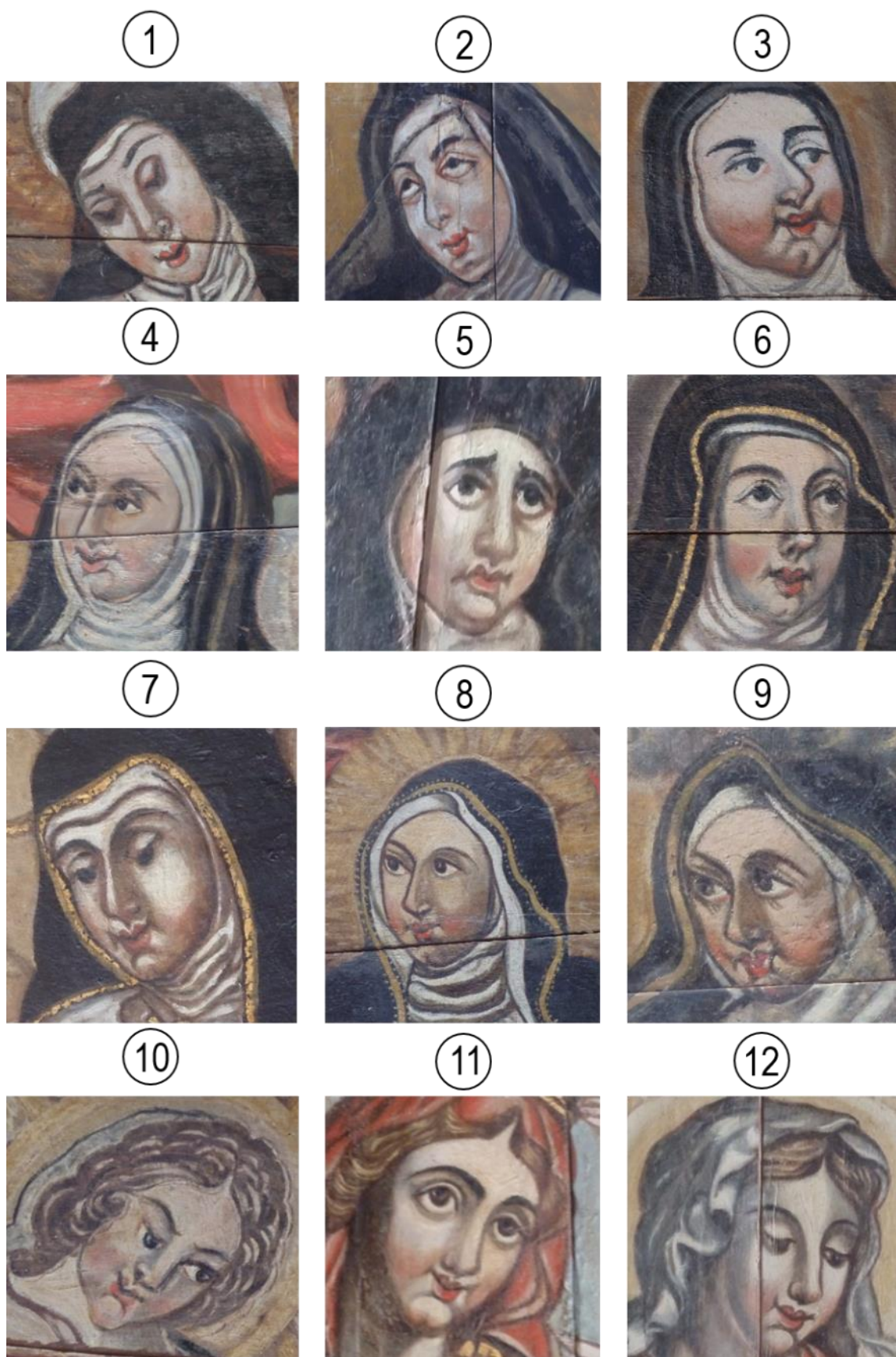


Figura 85: Diagrama comparativos das representações de Teresa e de Nossa Senhora nos painéis em estudo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

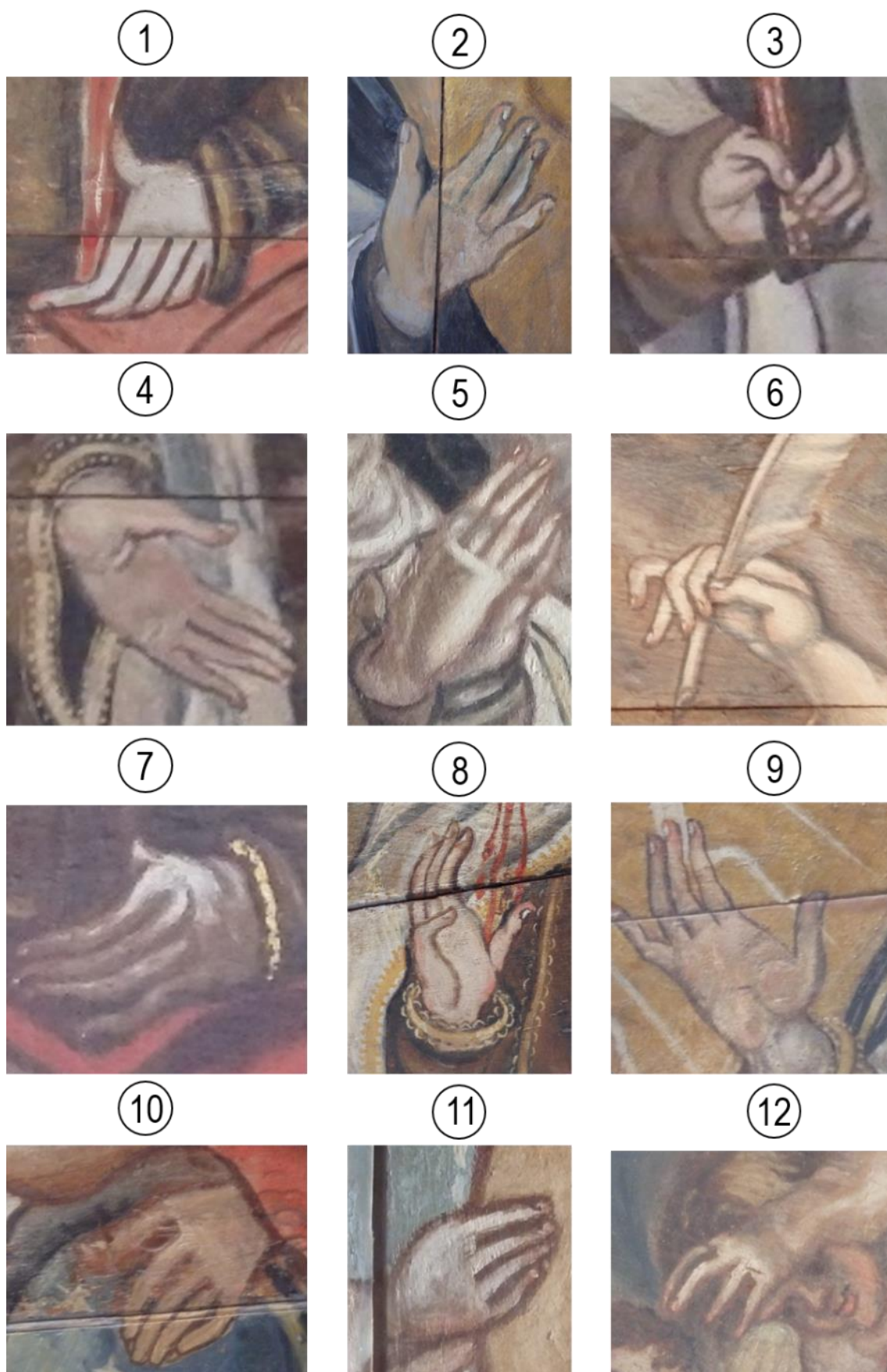


Figura 86: Diagrama comparativos das representações das mãos, femininas e masculinas, nos painéis em estudo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

A partir de aproximação dessas representações, fica extremamente evidente a falta de unidade dos traços usados para retratar não só Teresa, mas a questão do feminino. Enquanto os rostos das pinturas 3, 4, 8 e 9 são consideravelmente mais circulares, e com uma maior expressividade do vermelho nas maçãs do rosto, os rostos 1 e 2 são quase seu oposto, com rostos mais longilíneos, e maçãs do rosto de matizes mais amenos. Nos rostos dos quadros 5, 6, 7, 10, 11 e 12 há um equilíbrio, os situando em um meio termo, onde o vermelho aplicado nas maçãs do rosto são igualmente mais discretos do que os primeiros citados.

A representação dos lábios é quase que indiferente, mudando mais na intensidade e nuance da cor, que no seu formato são: pequenos, levemente protuberantes, lembrando a forma de um coração. Outro fator que destoa é a representação dos olhos, na maioria não há uma diferenciação de pupila e íris, sendo aplicados apenas o branco e o preto. Entretanto, no quadro 11, pode ser observado uma leve alteração das nuances castanhas, deixando mesmo que leve, uma clara diferenciação entre as duas (pupila e íris). Mais curioso ainda é que apenas no rosto 6 e no 9 há uma intenção de representação dos cílios, que no caso do primeiro, traz uma maior delicadeza ao olhar da Teresa.

Há ainda os narizes, que variam de formas mais curvilíneas (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 11), as mais quadrangulares (1, 8 e 12). E quanto aos queixos, percebe-se uma constância em sua marcação mais curvilínea e com covinha central, a exceção do rosto 1, que se apresenta completamente liso. No que se diz respeito as sobrancelhas, ocorre uma maior inconstância representativa. Elas se apresentam em forma de arco e finas (6, 7, 8 e 12), grossas e levemente arqueadas (1, 2, 3, 4, 5 e 11), e por fim, levemente arqueadas com a região mais próxima ao nariz despontando (5 e 10).

A falta de semelhança entre a representação pictórica dos rostos se repete com as mãos. Primeiramente, o que chama atenção são as mãos 1, 10 e 11. A primeira, quase que totalmente retilínea, reforça sua falta de tridimensionalidade. As duas seguintes, mesmo que com traços mais curvilíneos, apresentam pouca representatividade tridimensional, e uma desproporção entre as palmas das mãos e seus dedos. Nas mãos 3, 4, 6, 8 e 9, mantém uma aparência levemente mais rechonchuda, com traços predominantemente curvilíneos, de proporções mais equilibradas e com uma certa representatividade de tridimensionalidade. As mãos 4, 5 e 7 já apresentam uma conformação mais longilínea, com dedos finos e mais compridos, em comparação aos outros. A mão 12 é de certa forma semelhante na ideia de suas proporções, apresentando apenas uma menor dimensão, muito provavelmente, por se tratar da mão de um anjo, retratado como uma criança.

Em um último momento ainda chama atenção a questão das unhas, que mesmo que variáveis em forma, sempre se apresentam na representação de Teresa. Entretanto, quando se observa as últimas três (a mão de Cristo e de dois querubins), não se parece ter qualquer indício de sua marcação. Todos esses fatos em conjunto não só tornam mais improvável a autoria dos doze painéis a Teófilo de Jesus, considerando sua consistência representativa. Guiando a dedução a um artista popular, com menor experiência e domínio das técnicas de pintura, sem um estilo próprio delineado, ou mesmo a de tais painéis terem sido executados por múltiplos artistas.

Avançando a análise técnico-representativa, foram encontradas, durante os estudos *in situ* três situações, duas provavelmente ligada ao desgaste dos pigmentos, e outra quanto a representação perspectiva. Pode ser observado no quadro “Teresa recebe inspiração divina para ler” as marcas de parte de um rosto e traje, que foram pintadas por cima (Figura 87). É provável que a primeira posição no qual Teresa tenha sido desposta foi recusada pela irmandade, ou considerada insatisfatória pelo artista, sendo recoberta. Outra situação similar ocorre no quadro “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”, mas dessa vez, com a cadeira. Há uma marcação esbranquiçada, um pouco a cima, com os mesmos contornos da parte superior da cadeira na qual Teresa está sentada (Figura 88). Provável que similar ao primeiro caso, a proporção ou disposição não tenha agradado, sendo sobreposta.

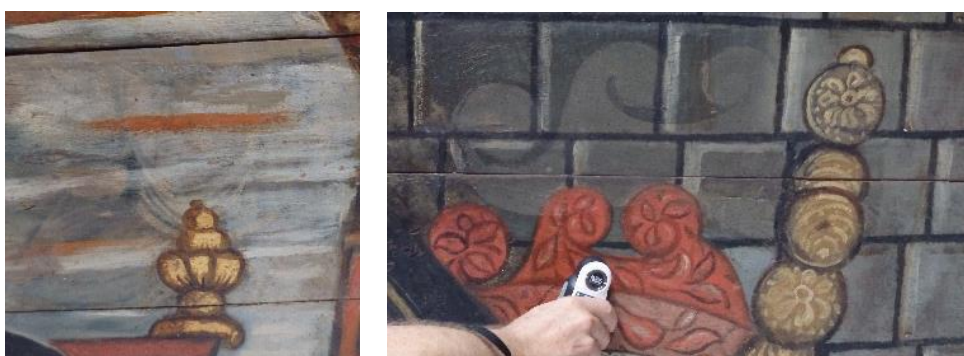


Figura 87 (esquerda): Pintura recoberta de Teresa exposta pelo desgaste do pigmento.
Figura 88 (direita): Pintura recoberta da cadeira exposta pelo desgaste do pigmento. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

A terceira situação se refere a mão esquerda de em “Teresa tem a visão da pomba estranha”, onde devido ou a qualidade técnica representativa do pintor, ou por um engano, parece estar invertida. Ou seja, ao invés de uma mão esquerda com a palma virada para quem vê o quadro, parece uma outra mão direita, com as costas da mão virada ao observador. Essa sensação pode em muito está sendo reforçada pela representação das unhas, que estão quase completamente a mostra na pintura (Figura 89).



Figura 89 (direita): Detalhe da mão invertida de Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Avançando as questões técnicas e materiais, encontra-se uma outra abordagem a ser estudada, a simbólica. Como anteriormente trabalhado, a forma não é o único meio de dar significado a alguma coisa, dentro da história da produção humana, a cor teve tanta influência quanto a primeira na cultura e percepção espacial de um povo. Considerada as passadas análises iconológicas Teresina das peças, faz-se interessante dar destaque a outros elementos compositivos. Observando “Nossa Senhora do Carmo Protetora”, “Teresa recebe comunhão de Nossa Senhora na presença da Santíssima Trindade”, “Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock” e “Teresa recebe inspiração divina para ler”, percebe-se elementos comuns, e ao mesmo tempo únicos: há nos tecidos das vestes de Nossa Senhora, e em uma das mantas, a presença de um padrão floral (Figuras 90 a 93).

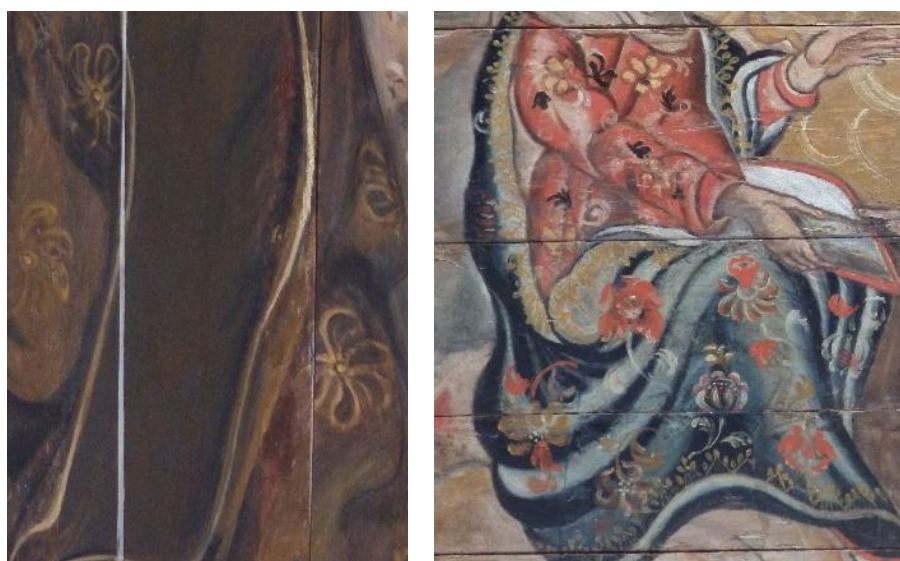


Figura 90 (esquerda): Padrão floral no hábito de Nossa Senhora. **Figura 91 (direita):** Padrões florealis presentes no manto e veste de Nossa Senhora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Figura 92 (esquerda): Padrões florealis no manto e veste de Nossa Senhora. **Figura 93 (direita):** Padrões florais no tecido que cobre a mesa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Tal padrão, em um primeiro momento, chama a atenção em “Teresa recebe inspiração divina para escrever” e “Teresa recebe comunhão de Nossa Senhora na presença da Santíssima Trindade”, por não se conformar ao movimento dos tecidos, se apresentando como uma camada indiferente aos mesmos. Situação essa que direciona a um pensamento de que esses arranjos florais tenham sido introduzidos posteriormente. A unicidade de sua estética, um tanto quanto abstrata, e não vista em outras representações Marianas ou Teresina, lembra, em seus traços, outra produção artística realizada em território sergipano. Reconhecida principalmente como uma produção do município de Divina Pastora, a Renda Irlandesa remonta da Europa setecentista, e no Brasil, sempre esteve relacionado ao feminino. A similaridade entre suas formas e motivos (Figuras 94 e 95), podem reforçar a questão do regionalismo artístico na produção dos painéis.



Figura 94 (esquerda): Modelo de Renda Inglesa. Fonte: Renda Irlandesa de Divina Pastora-IPHAN, 2014. **Figura 95 (direita):** Flor presente em “Teresa recebe comunhão de Nossa Senhora na presença da Santíssima Trindade”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Similar a simbologia da pomba na arte cristã como representante do Espírito Santo, não seria estranho que outras formas surjam nas pinturas como auxílios interpretativos a narrativas bíblicas, nesse caso, a flora. Pinto (2016), no que diz respeito o tema, acredita que a vegetação é ao mesmo tempo elemento compositivo e simbologia, estética e mensagem. Silva (2011), quando aborda a relação entre a natureza e seu simbolismo religioso, tenta justificar tal relação, na origem divina de tais formas, onde

Na convicção de Fr. Isidoro de Barreyra a discrição simbólica é baseada na sua profunda crença de que os significados das flores, plantas e árvores, não foram pensados pelo homem, mas sim pela sabedoria Divinas, referidas nas Sagradas Escrituras, por exemplo: a alegoria em que o amado é Deus, no Cântico dos Cânticos 2, 1 “Eu

sou o lírio dos vales”, assim como no livro profético de Jeremias 9, 14 “Hei-de alimentá-los com absinto” (planta muito amarga), pela desobediência a Deus.

Interessante, ainda, é que dentro da produção artística cristã brasileira, houve ainda um hibridismo, apresentando dentro dos valores europeus de representação pictórica, motivos locais como: indígenas; mulatos; fauna e flora nativa; sendo a grande protagonista dessa fase, as frutas tropicais (BATISTA, 2017). Mesmo que os motivos locais viessem com uma intenção mista de exotismo, fartura e fertilidade da nova terra, assim como as espécies vegetativas já comuns ao tema (como os lírios e rosas), possuíam uma simbologia religiosa própria (BATISTA, 2017; SILVA, 2012). Dentre todas as espécies mais recorrentemente retratadas na pintura religiosa trabalhadas nos textos de Batista (2017), Pinto (2016), Silva (2012) e Menezes (2010), e que poderiam ser as representadas na Sacristia do Carmo Menor, estão:

- Açucena (*Lilium candidum* L.): candura; pureza; fertilidade; beleza; florescimento espiritual; flor essa, sempre atribuída a Virgem Maria, sendo a mais recorrente em suas representações pictóricas.
- Anêmona (*Anemone coronaria* L.): representando o sofrimento, morte, e quando especificamente vermelhas, o sangue derramado por Cristo.
- Cravo (*Dianthus caryophyllus* L.): a “flor de Deus”, quando branca, é a pureza, quando vermelha, as lágrimas de dor de Nossa Senhora.
- Lírio do campo (*Iris Germanica* L.) e Iris (*Iris xiphium* L.): quando azul celeste, simboliza a Ressurreição de Cristo, quando em tons de roxo, a dor da Virgem Maria.
- Malmequer (*Chrysanthemum coronarium* L.): conhecida como a “flor dos mortos”, está comumente ligada a Virgem Maria, representando também inocência e amor leal.
- Flor do maracujá: quando roxa, simboliza a paixão e o sangue de Cristo;
- Folha de acanto: humildade; consciência da dor e do pecado.
- Narcisos (*Narcissus pseudonarcissus* L.): pode representar de triunfo do amor divino e vida eterna.
- Palmeiras: martírio; salvação; símbolo da “árvore da vida”.
- Romã: realeza, vida futura, ressurreição e a Igreja, onde suas sementes remeteriam aos cristãos que formam a Igreja Católica.
- Rosa (*Rosa* sp. L.): representando graça, e conseqüentemente, atributo de todas as Virgens; quando branca, pureza; quando vermelha, sofrimento.

- Tulipa (Tulipa sp. L.): símbolo da Graça Divina, do Espírito Santo e do amor.

Dentre esses casos, talvez o mais interessante seja a da flor de maracujá, não só por ser símbolo da mistura da flora local com a pintura europeia, mas pelos sucessivos retratos ao qual foi alvo, a exemplo, a de Rosário (2008 apud Batista 2017):

Chegamos a falar da excelente fruta do maracujá, que se não é a rainha é a duquesa das frutas pela flor com que a natureza a enobreceu e singularizou sobre todas as frutas e flores da terra; pintou o criador ao vivo nesta misteriosa flor a lamentável tragédia da sua Paixão, a coluna, os azorragues, os cravos, as chagas, a coroa, o sangue, com tanta perfeição e viveza, que por isso se chama a flor da Paixão, porque como flor expirou o Salvador do mundo no Monte Calvário; como flor morreu inclinando a cabeça, para que com a parábola da flor celebremos a Paixão de Cristo, e façamos memória do maior benefício, que devemos a Deus, coroando a obra da Monarchia das frutas do Brasil com a flor que produz a mesma terra para glória do Criador, lembrança e agradecimento do Redentor.

Silva (2012), ainda se dedica a simbologia das cores na aplicação de tais espécies, onde:

- Amarelo: celebração, unção e cura.
- Azul: céu, divino e espiritualidade.
- Branco: santidade, pureza, paz, inocência.
- Dourado: divindade.
- Laranja: fogo, juízo e o Espírito Santo.
- Prata: redenção, Deus e ao Filho.
- Preto: pecado e humilhação.
- Roxo: riqueza e autoridade.
- Verde: vigor e prosperidade.
- Vermelho: sangue, sacrifício e sofrimento.

Tais representações, foram documentadas em território brasileiro (Nordeste, Sudeste) em tetos de sacristias, retábulos, frontispícios, de templos jesuítas, carmelitas e franciscanos, em um simbolismo que em nada é aleatório, pois

[...] a riqueza do discurso iconográfico da arte sacra barroca deve-se “a inteligente escolha de alguns dos mais significativos entre os elementos iconográficos da tradição católica e pagã pela cúpula eclesiástica da Igreja de Roma [decoração de suas igrejas]. Entre

alguns desses elementos que receberam novos significados, podemos destacar as folhas de acanto, os arranjos de flores e frutas, as pinhas e a videira. (BATISTA, 2017, pg. 394)

Logo, para compreender a complexidade do objeto de estudo, não se pode desvincular sua esfera simbólica, tanto de suas formas, quanto de suas cores. Para tal, será feito uma análise separada para cada painel, abordando tanto a sua flora, quanto seu cromatismo visualmente percebido.

Teresa recebe inspiração divina para ler:

Vermelhos: matiz predominante no painel, é aplicado principalmente nos mobiliários que tocam a santa, podendo representar seu amor por Deus em sua devoção.

Amarelos: é aplicado nesse painel como raios luminosos, tanto o que é direcionado ao corpo da santa pelo céu, quanto na coroação de sua cabeça. Ligado a cultura cristã como símbolo de fé e eternidade, deve remeter a sua benção.

Pretos: presente em menor proporção na tela, se destaca no véu que cobre o cabelo de Teresa, como parte de seu hábito, significa sua submissão e dedicação ao Senhor.

Branco: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida ao Senhor. Presente também, no coroamento luminoso no entorno da cabeça de Teresa, podendo reforçar sua santidade.

Marrons: aplicados em especial na veste da santa, é uma cor ligada a penitência e humildade, ambos valores daqueles que dedicam sua vida a adoração de Deus.

Azuis: mesclados com vermelhos e brancos no plano de fundo da obra, deve remeter ao celestial.

Verdes: presentes principalmente na paisagem campestre, pode representar, no contexto desse quadro a regeneração dentro da busca ao Senhor.

Teresa tem visão da pomba estranha:

Vermelhos: similarmente ao painel anterior, é usado no mobiliário da cena, e nas asas dos anjos, remetendo novamente a paixão/amor a Deus.

Amarelos: cor dominante da peça, provavelmente como forma de representar sua fé e benção pelo Espírito Santo, como que sendo banhada por sua luz.

Pretos: presente em menor proporção na tela, como parte do hábito de Teresa, significa sua submissão e dedicação ao Senhor.

Branco: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida ao Senhor. Também é a cor da pomba, e dos raios luminosos que partem dela, reforçando sua santidade/pureza.

Marrons: aplicados em especial na veste da santa, é uma cor ligada a penitência e humildade, ambos valores daqueles que dedicam sua vida a adoração de Deus.

Azuis: presente nas formações similares a nuvens que enquadram tanto a pomba, quanto os anjos, provável indicação simbólica da aparição da esfera divina.

Teresa tem visão do Cristo atado a coluna:

Vermelhos: sendo uma das cores em menor proporção, é aplicado principalmente como sangue/sofrimento.

Amarelos: presentes nos coroamentos luminosos tanto de Cristo, quanto de Teresa, assumem a simbologia da divindade, santidade. Na cena, como o campo em que pisam, pode simbolicamente implicar em um espaço que só pode ser alcançado pela fé.

Pretos: presente no véu que cobre o cabelo de Teresa, como parte de seu hábito, significa sua submissão e dedicação ao Senhor.

Branco: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida ao Senhor. Presente mesclado no fundo da cena, pode remeter a santidade, tanto de Teresa, quanto de Cristo.

Marrons: aplicados na veste da santa e na coluna na qual Cristo está atado, simbolicamente é a penitência e humildade.

Azuis: novamente compondo o fundo da cena, simbolicamente representa a esfera divina/celestial.

Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade:

Vermelhos: presente nas vestes de Nossa Senhora, de Deus e Jesus, simbolicamente se aproximam do amor.

Amarelos: cor predominante, presente no coroamento de Nossa Senhora, nos raios que partem do Espírito Santo, e todo o fundo, em simbologia podem representar a fé, o divino, a eternidade.

Pretos: presente no véu que cobre o cabelo de Teresa, como parte de seu hábito, significa sua submissão e dedicação ao Senhor.

Branco: presentes no traje de Deus, de Teresa e nas formações nebulosas, podem remeter a pureza e a santidade.

Marrons: presente no habito de Teresa, nas nuvens que elevam Deus, e na cruz que Jesus carrega, podem tanto remeter a natureza humilde, quanto a penitência.

Azuis: presente na esfera que o Senhor segura, e no manto de Nossa Senhora, devem remeter a abóboda celeste, o divino, e a espiritualidade. Importante lembrar que o manto azul, é atributo de Nossa Senhora, fator comum a suas representações pictóricas.

O fator de provável maior destaque, entretanto, deve ser o arranjo florido da veste de Nossa Senhora, onde as possíveis flores retratadas podem ser:

- Romã: como símbolo da ressurreição de Nossa Senhora (Figuras 96 e 97).
- Açucena: tributo de Nossa Senhora, símbolo de sua pureza, castidade e santidade (Figuras 98 e 99).
- Anêmona: simbolicamente, podendo representar o sofrimento de Nossa Senhora ao ver seu filho crucificado (Figuras 100 e 101).



Figura 96 (esquerda): Flor retirada do padrão da manta de Nossa Senhora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 97 (direita):** Flor de romã. Fonte: <<https://pixabay.com/pt/photos/rom%C3%A3-flor-%C3%A1rvores-floridas-219754/>>. Acesso em: julho de 2019.



Figura 98 (esquerda): Flor retirada do padrão da manta de Nossa Senhora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 99 (direita):** Flor açucena. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.



Figura 100 (esquerda): Flor retirada do padrão da manta de Nossa Senhora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 101 (direita):** Flor anêmona. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.

Nossa Senhora do Carmo Protetora:

Vermelhos: presente no manto que cobre parcialmente a cabeça de Nossa Senhora, podendo indicar seu amor para com os carmelitas, os quais parece proteger. Presente também nas asas dos anjos e nas pedras que decoram a coroa, com prováveis simbologias similares.

Amarelos: empregados mais como douramentos, que a matiz em si, pode representar a divindade de Nossa Senhora, já que adorna exclusivamente seu traje e coroa.

Pretos: presentes quase que exclusivamente como parte do hábito das monjas carmelitas, significa a submissão e dedicação da vida ao Senhor.

Branco: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida ao Senhor.

Marrons: cor predominante, presente em todas as vestes, simboliza a humildade.

Azuis: cor única do fundo da cena, simboliza a esfera celestial ao qual Nossa Senhora e os anjos pertencem.

Quanto ao padrão florido, provável que se trate da flor malmequer (Figuras 102 e 103), tributo de Nossa Senhora, remetendo a pureza e amor leal. Talvez empregue como forma de reforçar a natureza eterna do amor de Nossa Senhora para com aqueles que a busca.



Figura 102 (esquerda): Flor retirada do padrão da manta de Nossa Senhora do Carmo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 103 (direita):** Flor malmequer Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.

Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo:

Vermelhos: cor pouco empregue, é definida nas asas do anjo, em algumas partes do brasão carmelita, e nas flores posta em cena, simbolicamente remetendo ao amor.

Amarelos: em maior quantidade, presente tanto como douramentos (na veste da santa), quanto nos livros e raios luminosos, deve remeter a fé e a benção do Espírito Santo (retratado pela pomba).

Pretos: presente no véu que cobre o cabelo de Teresa, como parte de seu hábito, significa a submissão e dedicação a fé cristã.

Branco: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida ao Senhor.

Azuis: empregues no fundo estrelado e nas nuvens que enquadram a pomba, reforçam a esfera celestial ao qual parte a benção do Espírito Santo.

A formação vegetativa se destaca não só por ser a primeira cena campestre na qual pode-se identificar formas mais específicas, mas pela representatividade de espécies que remetem as nativas, como as palmeiras (Figuras 104 e 105), remetendo a salvação que só pode ser alcançada pela busca e na fé no Senhor. E, novamente, a flor de romã, representando o renascimento da santa pela fé, ou sua própria natureza como parte da Igreja (Figuras 106 e 107).



Figura 104 (esquerda): Espécie retirada do painel “Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 105 (direita):** Jerivá (*Syagrus romanzoffiana*). Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Jeriv%C3%A1>>. Acesso em: julho de 2019.



Figura 106 (esquerda): Espécie retirada do painel “Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 107 (direita):** Flor de romã. Fonte: <<https://pixabay.com/pt/photos/rom%C3%A3-flor-%C3%A1rvores-floridas-219754/>>. Acesso em: julho de 2019.

Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas:

Vermelhos: novamente presente no mobiliário, pode representar, nesse quadro, como o amor ao qual Teresa é tomada quando se comunica com o Senhor (por meio da oração).

Amarelos: presentes tanto nos livros, quanto no raio luminoso e auréola que acompanha a santa, deve simbolizar tanto a luz que abençoa sua ação, quanto sua fé e santidade.

Pretos: presentes quase que exclusivamente no hábito das monjas carmelitas, significa a submissão e dedicação da vida ao Senhor.

Brancos: presente como parte da veste, pode indicar a pureza e inocência daqueles que trilham seu caminho pela fé.

Marrons: dominando os trajes das monjas e de Teresa, pode tanto representar a humildade quanto a penitência, ao qual se é absolvida pela oração.

Azuis: de uso exclusivo do fundo, pode simbolizar a esfera divina ao qual as monjas alcançam, por meio da oração;

Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo:

Vermelhos: matiz em pouca quantidade, presente principalmente nas asas dos anjos e alguns motivos florais, podem simbolizar tanto o amor, quanto o sofrimento presente na história do Carmelo.

Amarelos: presentes na coroa e espada, podem representar a fé, quanto a benção carmelita. As estrelas do brasão, que representam, na ordem dos carmelitas descalços, Santa Teresa e São João da Cruz, apresentam douramentos, provavelmente simbolizando a santidade de ambos.

Brancos: presente em quantidade no centro do brasão, sendo fundo das estrelas, pode tanto indicar a pureza tanto de Teresa e João da Cruz, quanto a própria natureza da ordem.

Azuis: usados majoritariamente como plano de fundo, pode representar a esfera celestial do qual o brasão surge, carregado pelos anjos.

Verdes: empregue em pouca quantidade, em destaque no coroamento do brasão, pode representar tanto a regeneração que a ordem carmelita passou em sua trajetória, quanto aquela alcançada por meio de sua fé.

O arranjo vegetativo desse brasão emprega temas mais comuns a representação da arte dos templos, como as folhas de acanto (Figuras 108 e 109), trazendo a humildade da ordem, a consciência da dor e do pecado, natureza da vida terrena. Ao mesmo tempo em que emprega espécies que se assemelham a:

- Flor de maracujá: que mesmo em tons diversos dos comuns, pode ainda representar a Paixão de Cristo (Figuras 110 e 111).
- A flor de romã: símbolo da ressurreição de Nossa Senhora, e dos cristãos e da Igreja (Figuras 112 e 113).
- A anêmona: podendo representar o sofrimento da história do Carmo (Figura 114 e 115).

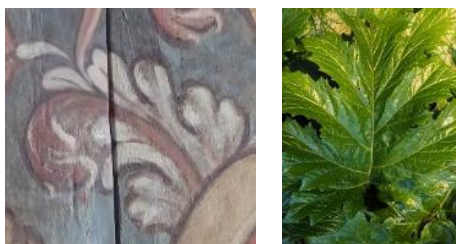


Figura 110 (esquerda): Flor retirada do painel “Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 111 (direita):** Folha de acanto. Fonte: <<https://pixabay.com/pt/photos/acanthus-mollis-acanto-1117766/>>. Acesso em: julho de 2019.

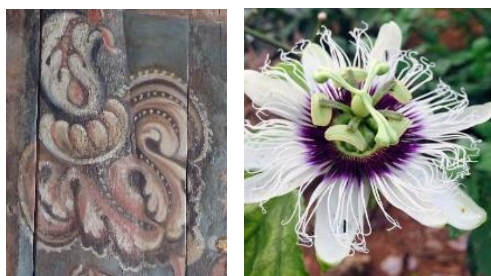


Figura 110 (esquerda): Flor retirada do painel “Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 111 (direita):** Flor de maracujá. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Maracuj%C3%A1>>. Acesso em: julho de 2019.



Figura 112 (esquerda): Flor retirada do painel “Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 113 (direita):** Flor de romã. Fonte: <<https://pixabay.com/pt/photos/rom%C3%A3-flor-%C3%A1rvores-floridas-219754/>>. Acesso em: julho de 2019.

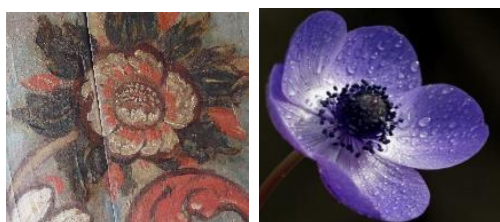


Figura 114 (esquerda): Flor retirada do painel “Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 115 (direita):** Flor de romã. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.

Transverberação de Santa Teresa:

Vermelhos: presentes nas asas dos anjos, na veste do que carrega a lança, e no próprio sangue que sai do peito da santa, remete tanto a dor que a

Transverberação carrega, quanto o amor que Teresa sente com tal acontecimento.

Amarelos: presentes no coroamento de Teresa, e em formas que se assemelhariam ao Sol, pode representar tanto a divindade, quanto a celebração e união que implica o momento;

Pretos: presentes quase que exclusivamente como parte do hábito de Santa Teresa, remete a submissão e dedicação de sua vida ao Senhor

Brancos: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que trilham seu caminho pela fé.

Marrons: aplicados em especial na veste da santa, é uma cor ligada a penitência e humildade, ambos valores daqueles que dedicam sua vida a adoração de Deus. Presente também nos campos, podendo reforçar a natureza terrena ao qual Teresa ainda se encontra.

Teresa recebe inspiração divina para escrever:

Vermelhos: presente no mobiliário e asas dos anjos, continua na linguagem simbólica de outros painéis, representando o amor.

Amarelos: partindo do céu, em forma de raios luminosos, deve simbolizar a benção divina a qual a Santa recebe ao escrever.

Pretos: presentes quase que exclusivamente como parte do hábito de Santa Teresa, remete a submissão e dedicação de sua vida ao Senhor

Brancos: presente como parte do hábito, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida na busca da fé cristã.

Marrons: aplicados em especial na veste da santa, é uma cor ligada a penitência e humildade.

Os padrões florais que decoram a toalha que cobre o que seria a mesa lembram a:

- Açucena: flore que simboliza a pureza virginal, e santidade, podendo se referir aqui, a própria natureza do que é ser uma monja carmelita (Figuras 116 e 117).



Figura 116 (esquerda): Flor retirada padrão floral. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 117 (direita):** Flor açucena. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.

Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock:

Vermelhos: matiz em pouca quantidade, é empregue no manto que envolve os ombros de Nossa Senhora, nas asas dos anjos e em mesclas do plano de fundo, considerando que nessa pintura Nossa Senhora carrega o menino Jesus, pode ser um reforço de seu amor para com seu filho.

Amarelos: partindo das formações nebulosas que enquadram tanto Nossa Senhora, quanto os anjos, pode simbolizar a luz/bênção divina a qual é direcionada a São Simão Stock. Presente também nos adornos das vestes de Nossa Senhora, de seu coroamento luminoso e de São Simão, podendo reforçar a santidade/divindade.

Branco: presente como parte do hábito de Nossa Senhora como forma de reforçar sua pureza e inocência, assim como daqueles que dedicam sua vida na busca da fé.

Marrons: presente no hábito de São Simão Stock, e no escapulário que Nossa Senhora entrega, simboliza e reforça a humildade/penitência, caminho trilhado dentro da fé e dedicação ao Senhor.

Azuis: presente exclusivamente na parte superior do fundo, simboliza a esfera celestial do qual os anjos e Nossa Senhora pertencem.

Verdes: presente na veste de Nossa Senhora, pode remeter a sua regeneração após sua santificação.

O manto de Nossa Senhora se destaca pelos motivos decorativos que lembram as folhas de acanto (Figuras 118 e 119), que em seu significado, podem remeter sua natureza humilde.



Figura 118 (esquerda): Flor retirada padrão floral da veste de Nossa Senhora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 119 (direita):** Folha de acanto. <<https://pixabay.com/pt/photos/acanthus-mollis-acanto-1117766/>>. Acesso em: julho de 2019.

Teresa recebe comunhão do Sacerdote:

Vermelhos: presente nas asas, togas e veste do Sacerdote, pode, nesse caso em especial, simbolizar a Paixão de Cristo.

Amarelos: presente em pouca quantidade, apenas em adornos da veste do Sacerdote, pode remeter a santidade de sua função.

Pretos: podendo ser observado como parte do hábito das monjas, cobrindo suas cabeças, remete a submissão e dedicação de sua vida ao Senhor

Branco: presente como parte do hábito das monjas, pode indicar a pureza e inocência daqueles que dedicam sua vida na busca da fé cristã.

Marrons: aplicado em tecidos que lembram cortinas, podem representar a humildade, como forma de reforço a aqueles que visitam o templo de Deus.

Verdes: similarmente aos marrons, são aplicados no que parecem cortinas, simbolizando, talvez, a regeneração que pode ser obtida dentro da Igreja.

A pintura ainda chama a atenção pelas flores que parecem enquadrar quem seria Teresa, lembrando as formas de uma:

- Rosa: sendo branca, pode reforçar a graça e pureza de Santa Teresa (Figuras 120 e 121).
- Narciso: pode significar a sintonia de Teresa como o amor divino, considerando a natureza do que é a Comunhão (Figuras 122 e 123).
- Anêmona, podendo remeter ao sangue de Cristo, remetendo ao corpo e sangue de Cristo, presentes nessa cerimônia (Figura 124 e 125).
- Flor de romã: podendo representar tanto aos cristãos que formam a Igreja (o Sacerdote, Teresa e a monja que a acompanha), como a ressurreição dentro do amor de Cristo (Figura 126 e 127).



Figura 120 (esquerda): Flor retirada do painel “Teresa recebe comunhão do Sacerdote”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 121 (direita):** Rosa branca. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.

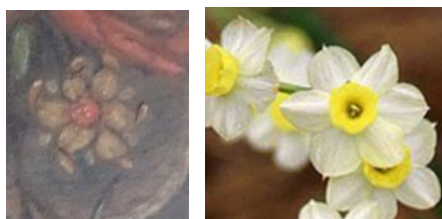


Figura 122 (esquerda): Flor retirada do painel “Teresa recebe comunhão do Sacerdote”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 123 (direita):** Flor narciso. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.

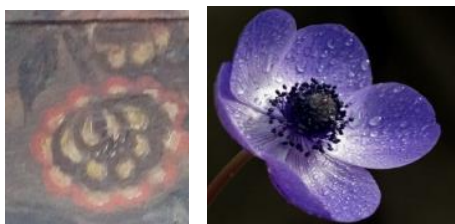


Figura 124 (esquerda): Flor retirada do painel “Teresa recebe comunhão do Sacerdote”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 125 (direita):** Flor anêmona. Fonte: <<http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>>. Acesso em: julho de 2019.



Figura 126 (esquerda): Flor retirada do painel “Teresa recebe comunhão do Sacerdote”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019. **Figura 127 (direita):** Flor de romã. Fonte: <<https://pixabay.com/pt/photos/rom%C3%A3-flor-%C3%A1rvores-floridas-219754/>>. Acesso em: julho de 2019.

Contudo, é preciso frisar que tais análises simbólicas ainda têm uma maior necessidade de aprofundamento, tanto dos motivos empregues nos painéis, quanto das espécies empregues na arte sacra brasileira no mesmo período.

Como anteriormente já defendido, a percepção da cor pelo aparelho humano da visão pode ser enganosa, tanto por valores físicos (ambiência luminosa, entorno, alteração da cor do substrato e o próprio envelhecimento da pintura), quanto psicológicos (metamerismo, constância das cores, contraste das cores, adaptação e memória da cor). Muitos desses fatores se mostraram já presentes nas análises patológicas, onde foram observadas alterações cromáticas com desbotamentos, formação de manchas, reforços da cor, entre outros.

A percepção da cor ainda pode ser distinta em consequência de dois fatores, o primeiro se relaciona as questões da incidência da luz, que difere de acordo com a localização espacial do observador. E o segundo ao processo individual da percepção da informação cromática: o que pode ser azul para um, pode ser verde para outro. Logo, o processo de identificação e mapeamento das cores, foi de suma importância para esse projeto.

Identificação e mapeamento das cores

O levantamento das cores é em um ensaio laboratorial não destrutivo que faz uso do colorímetro NCS, modelo RM 200 X RITE %V @500 MA (Figuras 128 e 129). Para a correta identificação das cores pela ferramenta, são necessários alguns cuidados:

- O equipamento deve estar devidamente calibrado;
- O mesmo deve ser posicionado a uma distância de 5cm do pigmento ao qual se deseja os dados;
- A posição deve ser mantida por um espaço de tempo de ao menos 30 segundos.



Figura 128 (esquerda): Colorímetro NCS (Natural Color System). **Figura 129 (direita):** Levantamento da cor no painel: Transverberação de Santa Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

As cores estudadas possuem locais e intensões comuns aos quadros, como as vestes, os rostos, o tinteiro, a bíblia, e até mesmo os raios luminosos. Intencionou-se também a identificação dos aparentes azuis e verdes (por serem cromas de menor frequência), e de objetos mais distintos (como a coluna na qual Cristo é atado, a cadeira decorada na qual Teresa se senta e a cruz que Cristo carrega) (Figuras 130 e 131).



Figura 130 (esquerda): Levantamento da cor no painel: Teresa recebe inspiração divina para ler. **Figura 131 (direita):** Levantamento da cor no painel: Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Todo o processo é então devidamente documentado nas fichas preparadas (Figuras 132 a 143). Tal procedimento foi realizado com todos os doze painéis, totalizando em setenta e dois (72) matizes levantados. A escolha prévia dos pontos a serem identificados, decorre tanto por uma limitação da memória do aparelho (armazena até 100 cores), quanto por uma questão do

processo comparativo. Após a finalização do processo, a cores identificadas ficam armazenada na memória do aparelho para posterior obtenção de seus dados.

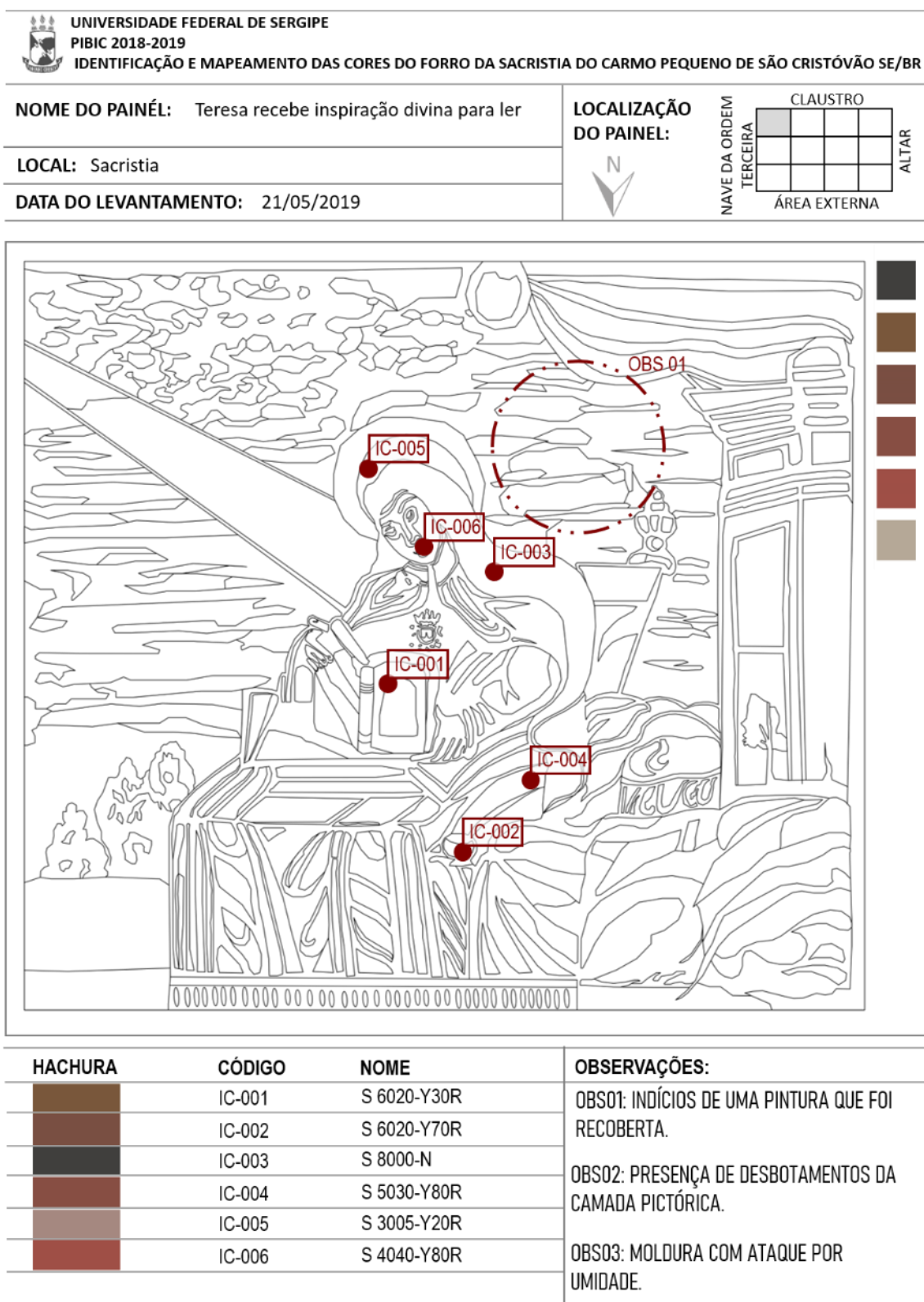


Figura 132: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa recebe inspiração divina para ler. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

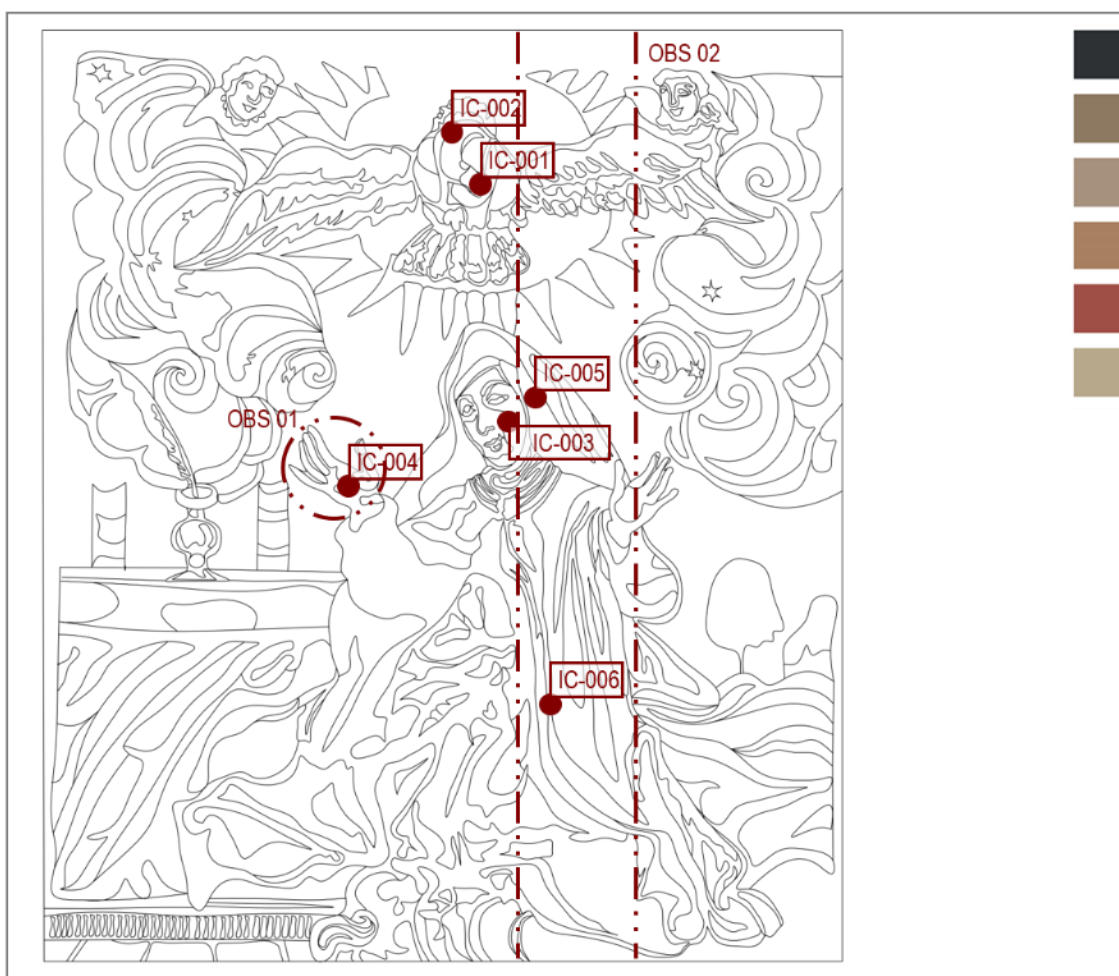
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Teresa tem visão da pomba estranha

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

LOCALIZAÇÃO
DO PAINEL:



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 4040-Y80R	OBS01: A MÃO PARECE ESTAR INVERTIDA. OBS02: PREENCHIMENTO LACUNAR EM TODA A TÁBUA. OBS02: PERDA DE MATERIAL E EMPENAMENTO DA MADEIRA.
	IC-002	S 3010-Y10R	
	IC-003	S 5010-Y30R	
	IC-004	S 4020-Y40R	
	IC-005	S 8502-B	
	IC-006	S 4010-Y30R	

Figura 133: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa tem visão da pomba estranha. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

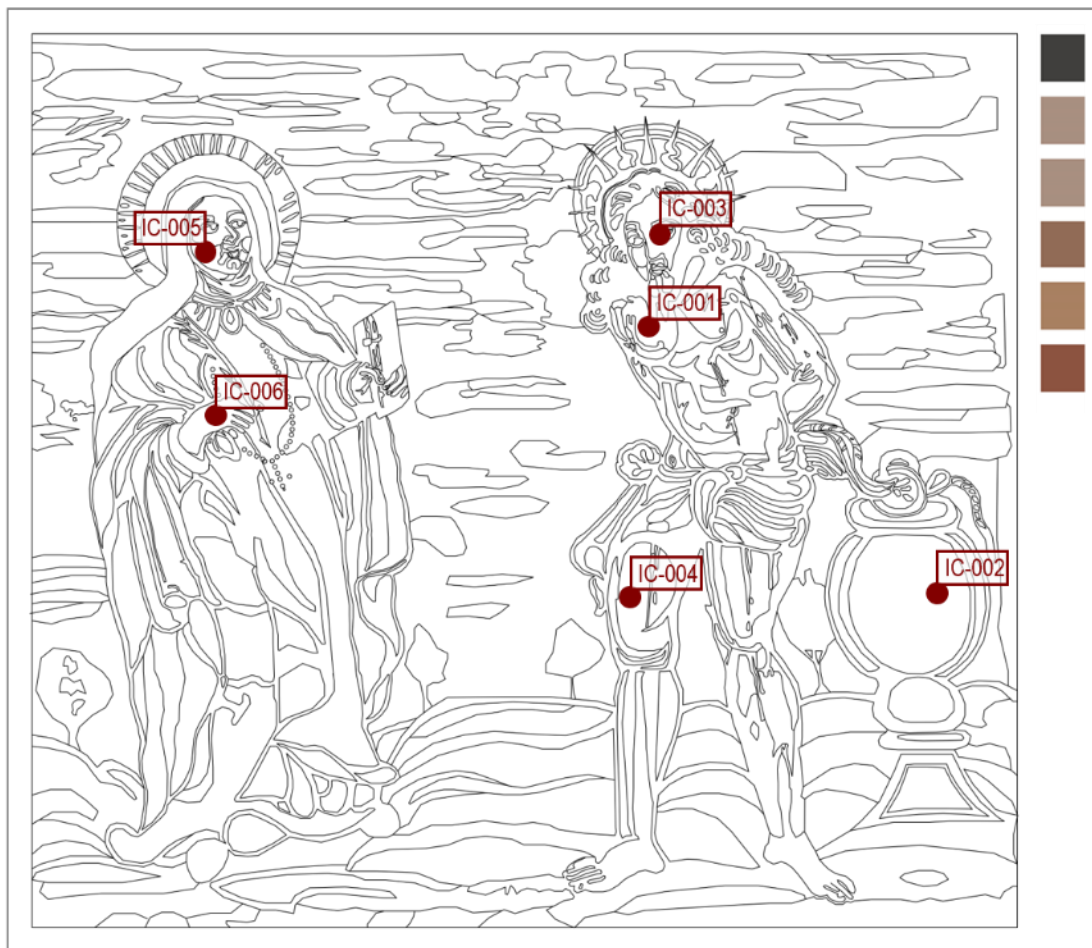


NOME DO PAINÉL: Teresa tem visão do Cristo atado à coluna

LOCALIZAÇÃO
DO PAINÉL:

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 4020-Y40R	OBS01: PRESENÇA DE CRAQUELAMENTOS POR TODO O TRAJE DE TERESA. MAS SEM DESCOLAMENTOS. OBS02: AS REGIÕES PRETAS DA PINTURA APONTAM UMA INTERVENÇÃO RECENTE/REFORÇO DA COR.
	IC-002	S 5020-Y50R	
	IC-003	S 8000-N	
	IC-004	S 4010-Y50R	
	IC-005	S 5030-Y70R	
	IC-006	S 4010-Y50R	

Figura 134: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa tem a visão do Cristo atado a coluna. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

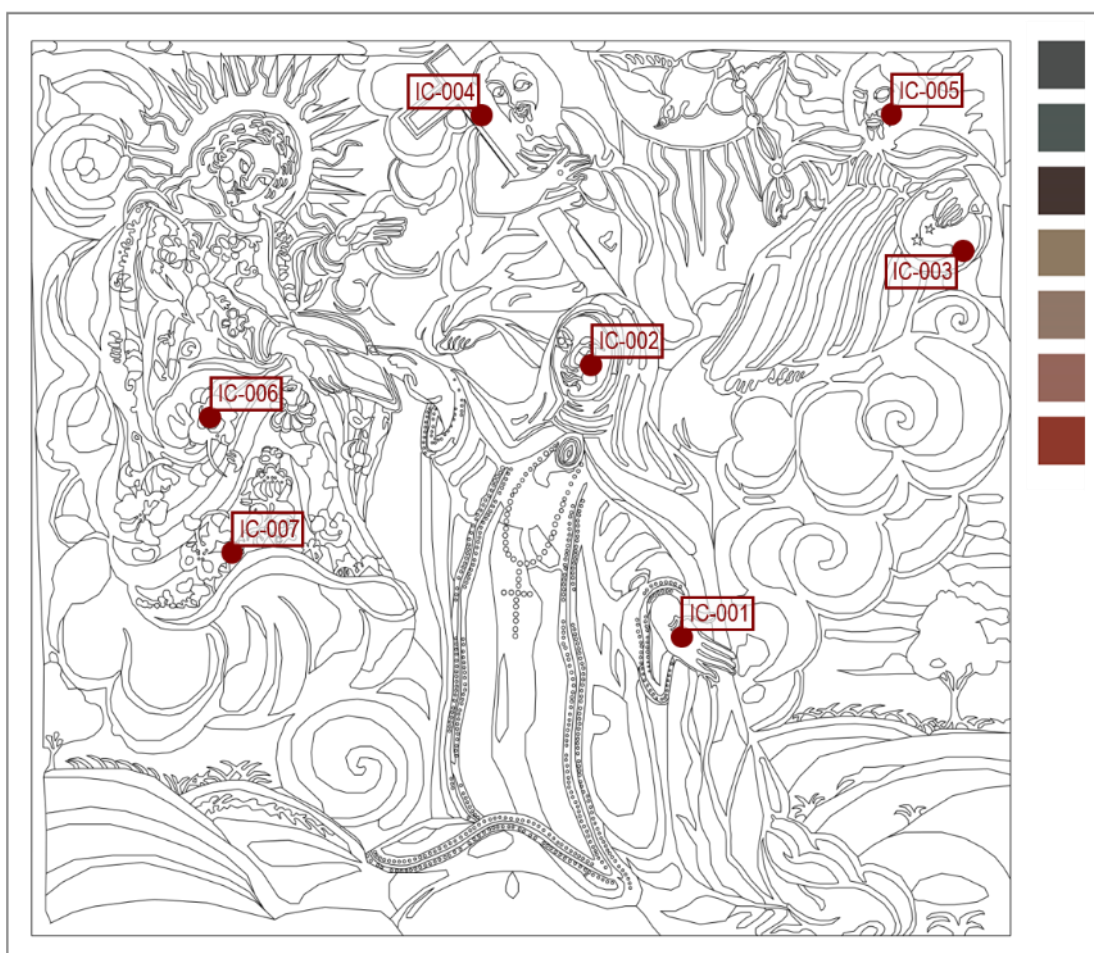
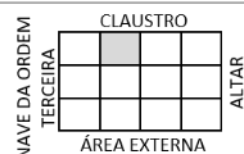
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa
Senhora diante da Santíssima Trindade

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

**LOCALIZAÇÃO
DO PAINÉL:**



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 5010-Y30R	OBS01: PREENCHIMENTO DA COR EM ALGUMAS PARTES DA PINTURA. OBS02: PRESENÇA DE CRAQUELAMENTOS COM DESCOLAMENTOS.
	IC-002	S 5010-Y50R	
	IC-003	S 7005-B80G	
	IC-004	S 8005-Y80R	
	IC-005	S 5020-Y70R	
	IC-006	S 4050-Y80R	
	IC-007	S 7502-G	

Figura 135: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

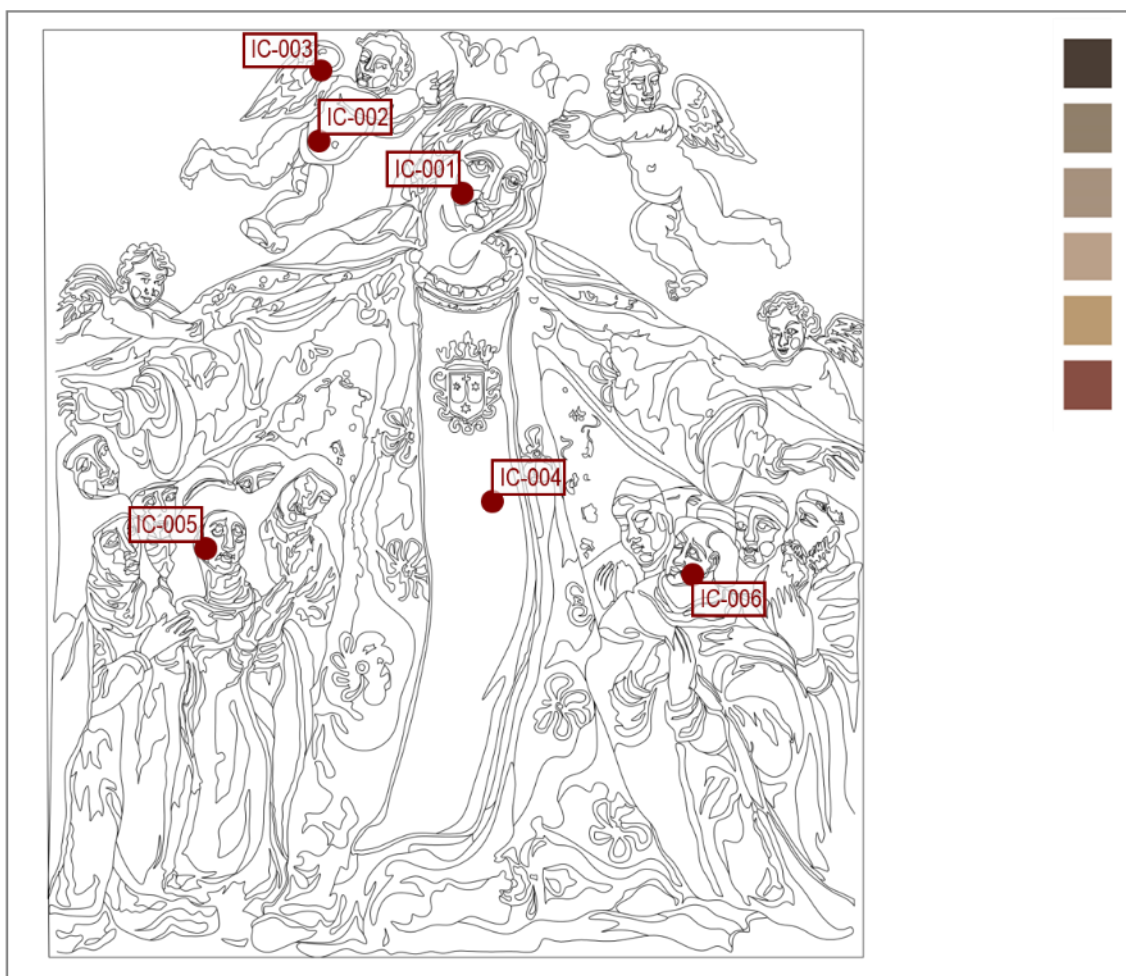
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Nossa Senhora do Carmo Protetora

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

LOCALIZAÇÃO
DO PAINEL:



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 4010-Y30R	OBS01: HÁ UM PREENCHIMENTO DE MASSA ENTRE OS INTERVALOS ENTRE AS TÁBUAS DE MADEIRA. OBS02: PRESENÇA DE CRAQUELAMENTOS SEM DESCOLAMENTOS.
	IC-002	S 3010-Y40R	
	IC-003	S 5030-Y80R	
	IC-004	S 8005-Y50R	
	IC-005	S 5010-Y10R	
	IC-006	S 3020-Y20R	

Figura 136: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Nossa Senhora do Carmo protetora. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

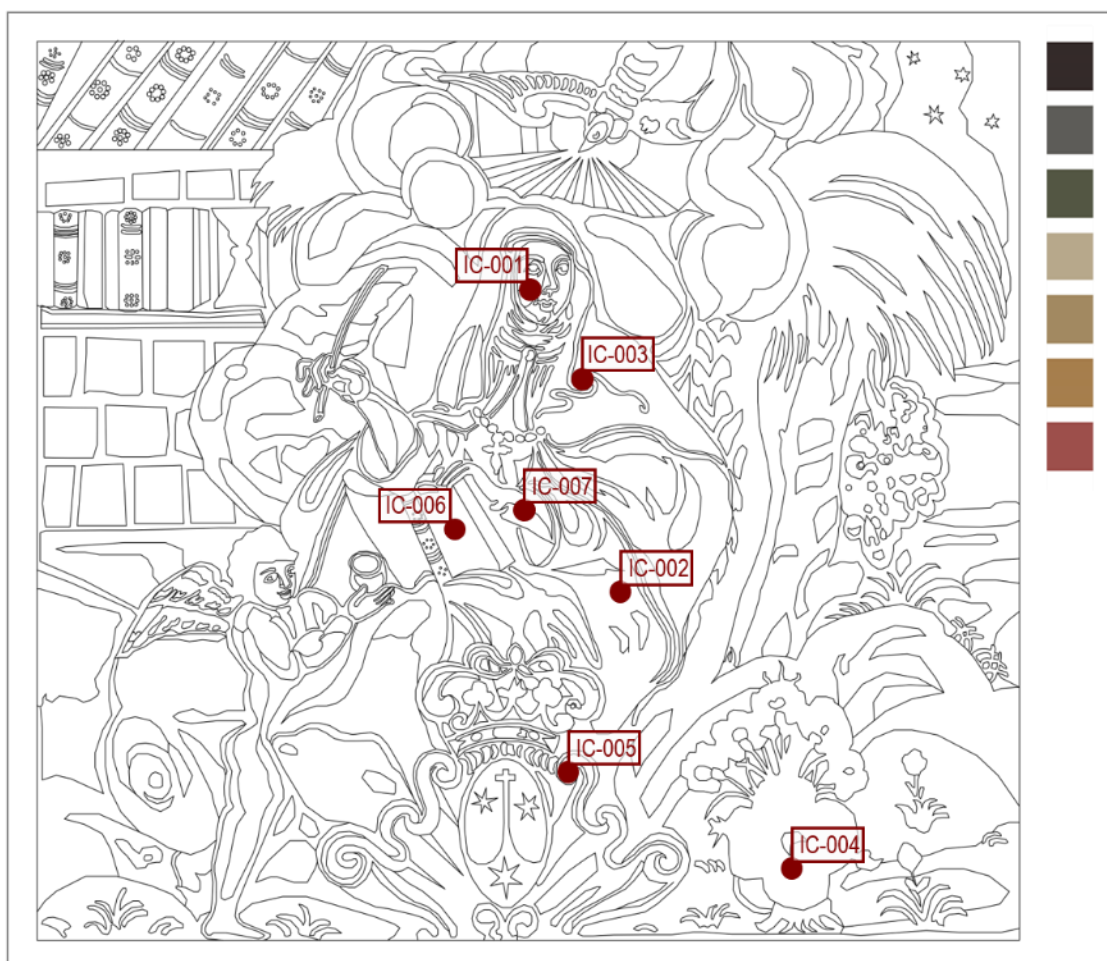
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo

LOCALIZAÇÃO
DO PAINEL:

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 4020-Y10R	
	IC-002	S 7000-N	
	IC-003	S 4030-Y20R	
	IC-004	S 7010-G50Y	
	IC-005	S 4040-Y90R	
	IC-006	S 8502-R	
	IC-007	S 3010-Y10R	

Figura 137: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

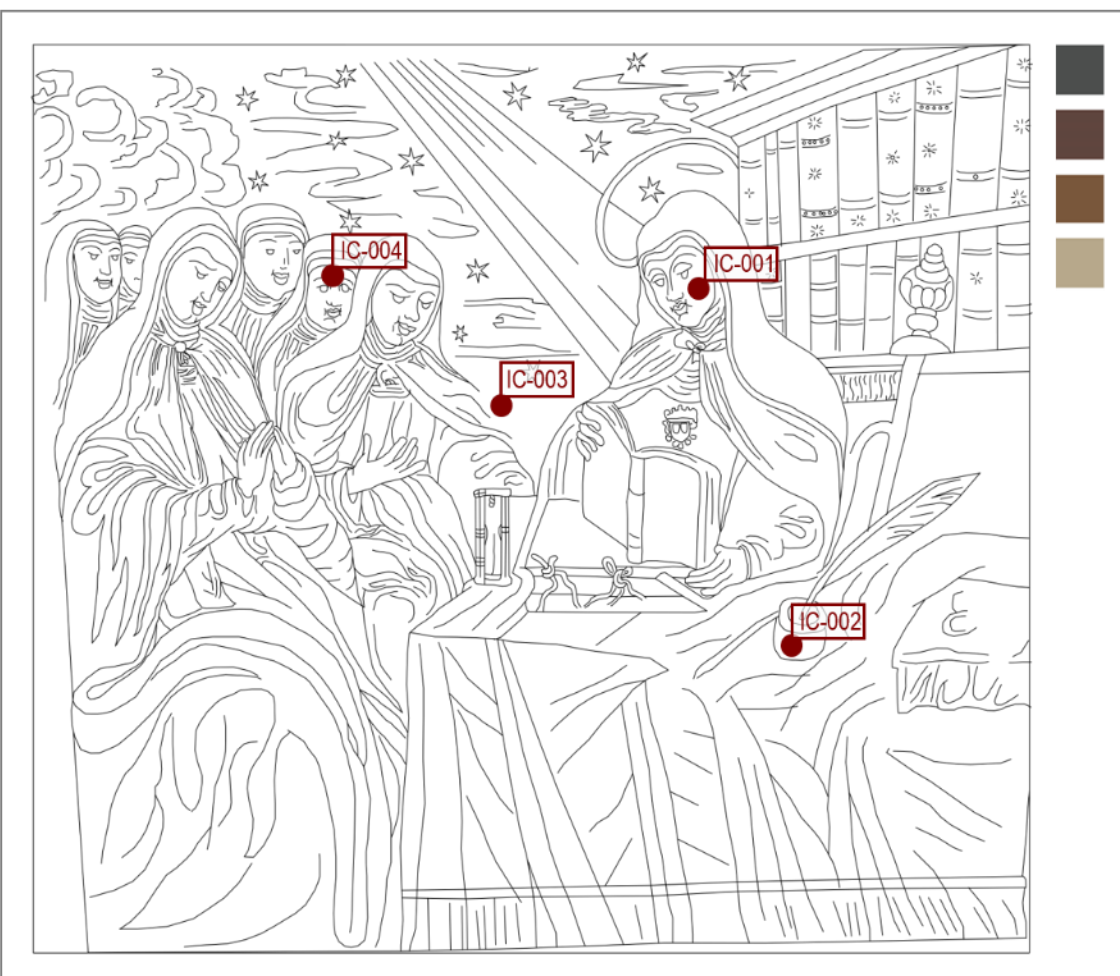
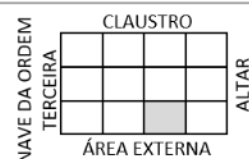
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

LOCALIZAÇÃO DO PAINEL:



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 3010-Y10R	
	IC-002	S 6020-Y30R	
	IC-003	S 7502-G	
	IC-004	S 7010-Y70R	

Figura 138: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

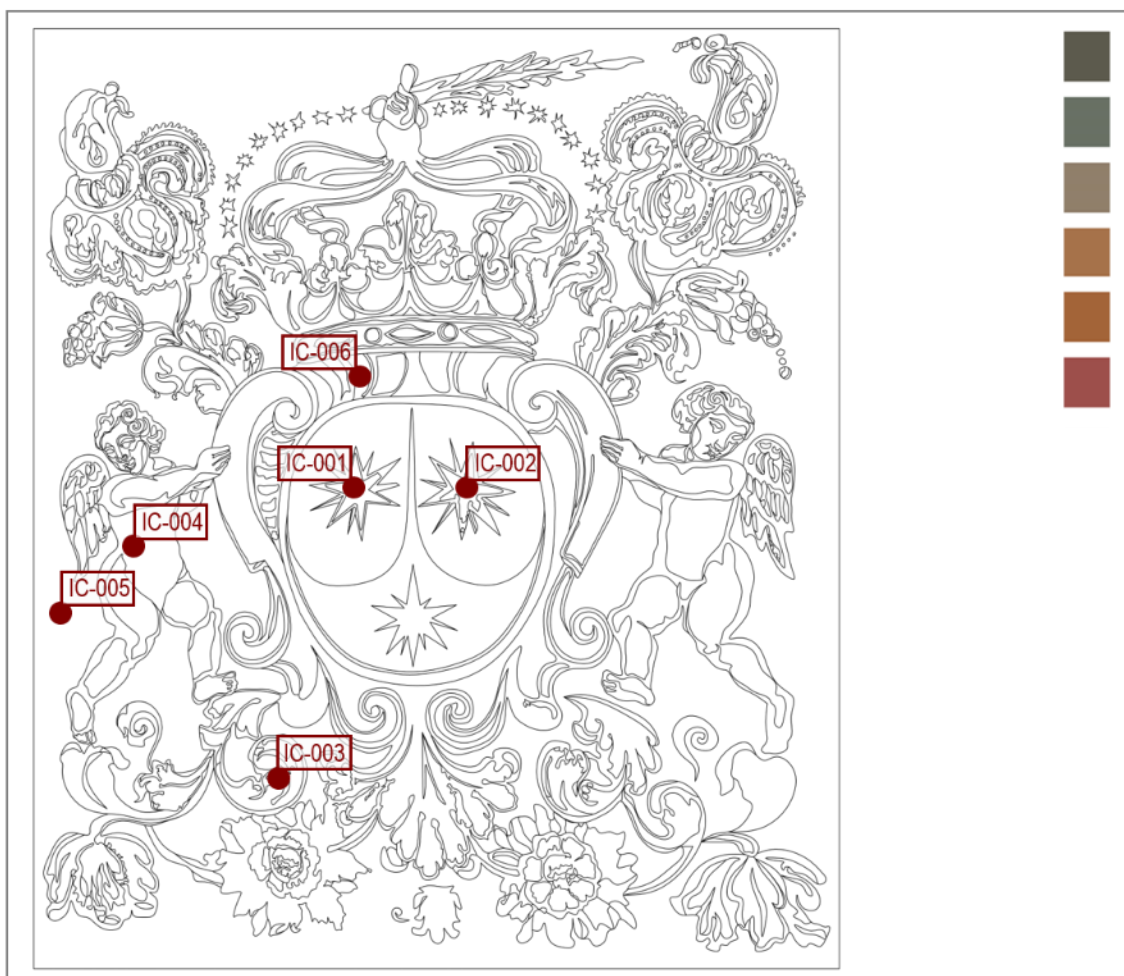
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

LOCALIZAÇÃO DO PAINEL:



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 4040-Y40R	OBS01: PREENCHIMENTO DA COR EM ALGUMAS PARTES DA PINTURA.
	IC-002	S 4030-Y40R	
	IC-003	S 4040-Y90R	
	IC-004	S 5010-Y10R	
	IC-005	S 6005-G20Y	
	IC-006	S 7005-G80Y	

Figura 139: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

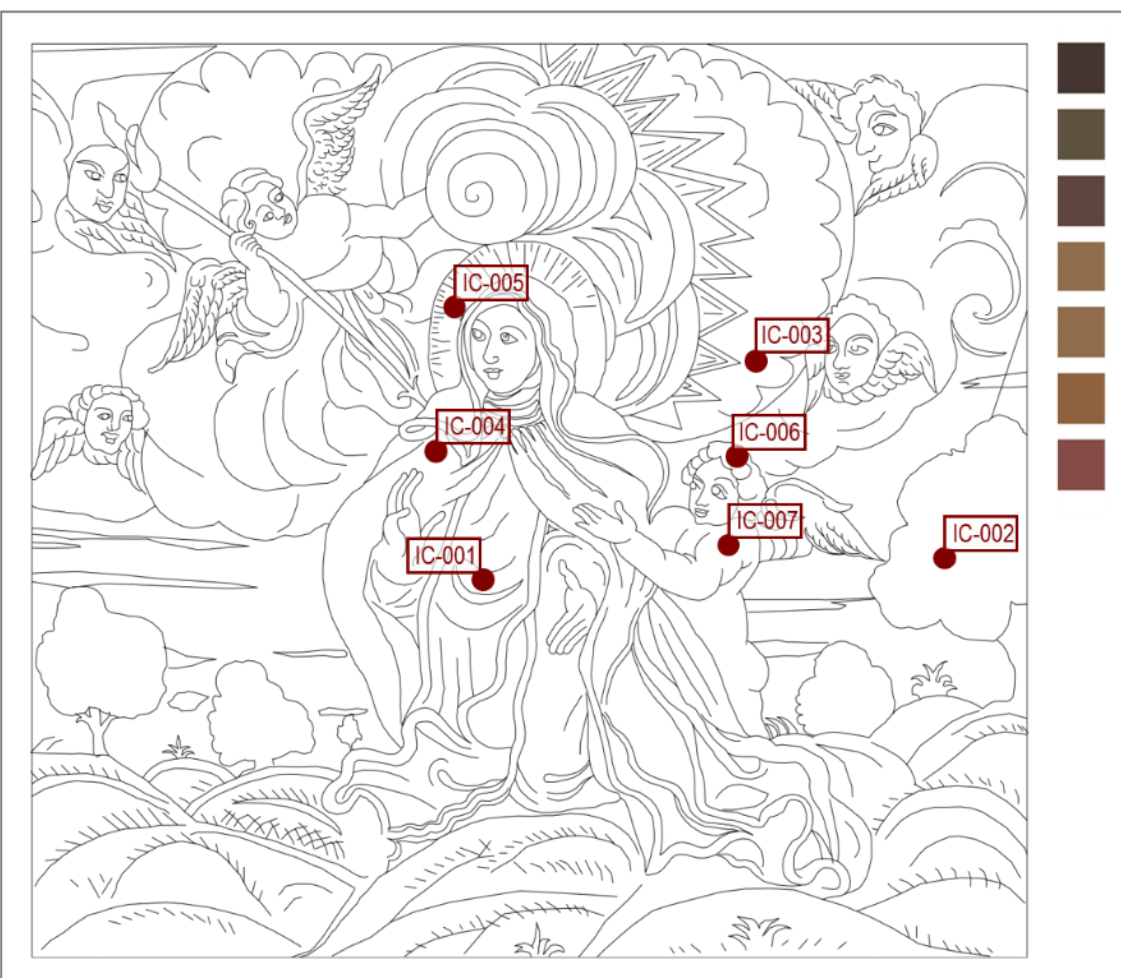
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Transverberação de Santa Teresa

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

LOCALIZAÇÃO
DO PAINEL:



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 7010-Y70R	OBS01: PRESENÇA DE DESBOTAMENTOS DA CAMADA PICTÓRICA.
	IC-002	S 7010-G90Y	
	IC-003	S 5030-Y30R	
	IC-004	S 5030-Y90R	
	IC-005	S 5020-Y30R	
	IC-006	S 8005-Y80R	
	IC-007	S 5020-Y30R	

Figura 140: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Transverberação de Santa Teresa. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

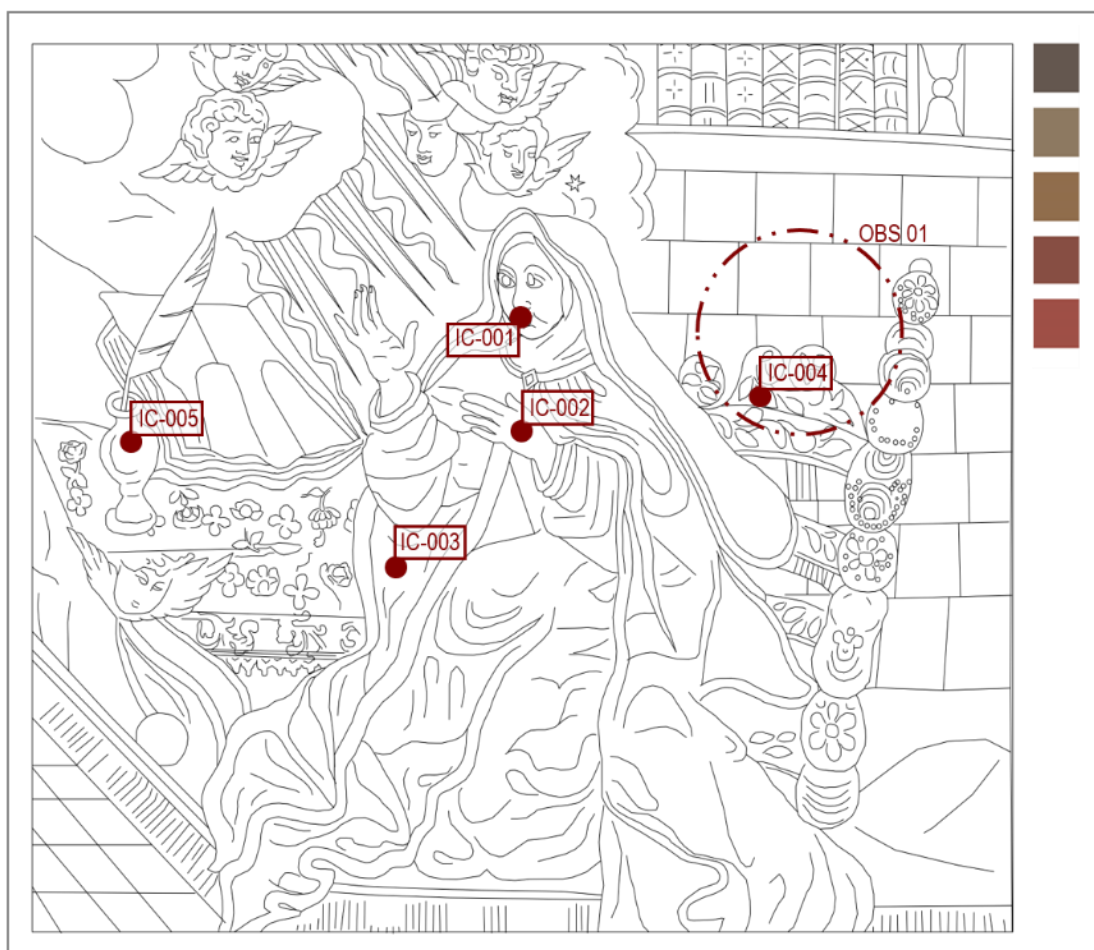
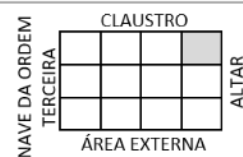
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Teresa recebe inspiração divina para escrever

LOCALIZAÇÃO
DO PAINÉL:

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 5030-Y80R	OBS01: INDÍCIOS DE UMA PINTURA QUE FOI RECOBERTA.
	IC-002	S 5010-Y30R	
	IC-003	S 7005-Y50R	
	IC-004	S 4040-Y80R	
	IC-005	S 5020-Y30R	

Figura 141: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa recebe inspiração divina para escrever. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

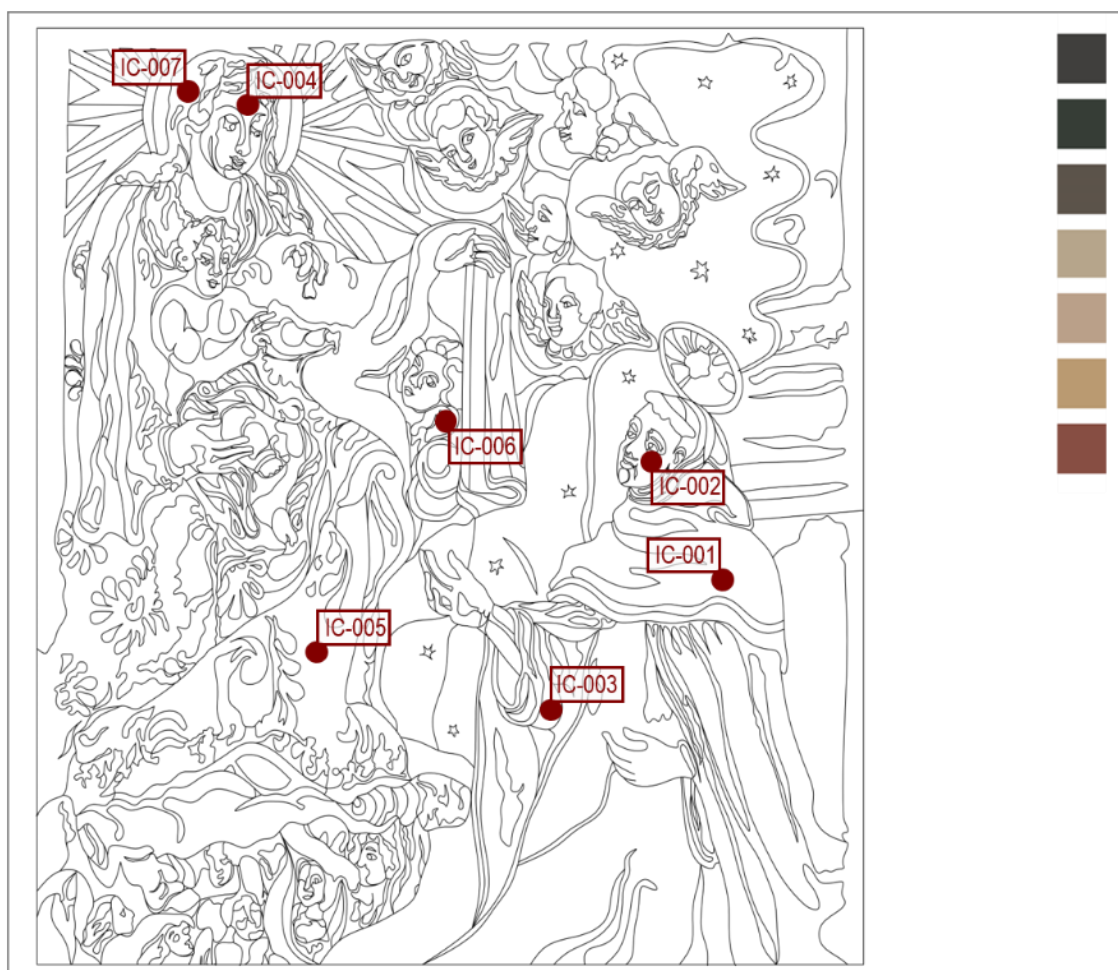
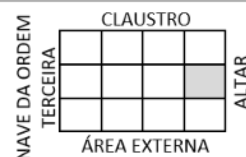
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Nossa Senhora do Carmo entrega o
Escapulário a São Simão Stock

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

**LOCALIZAÇÃO
DO PAINÉL:**



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 3010-Y20R	OBS01: PREENCHIMENTO DA COR EM ALGUMAS PARTES DA PINTURA.
	IC-002	S 3010-Y40R	
	IC-003	S 8000-N	
	IC-004	S 3020-Y20R	
	IC-005	S 8005-G20Y	
	IC-006	S 5030-Y80R	
	IC-007	S 7005-Y20R	

Figura 142: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PIBIC 2018-2019

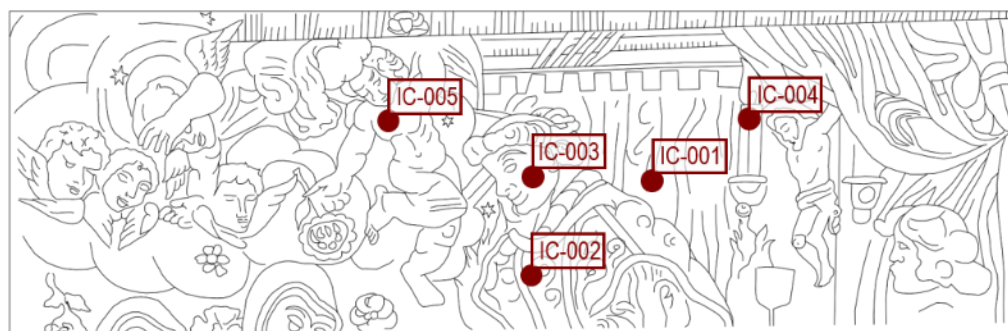
IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

NOME DO PAINÉL: Teresa recebe comunhão do Sacerdote

LOCAL: Sacristia

DATA DO LEVANTAMENTO: 21/05/2019

LOCALIZAÇÃO
DO PAINEL:



HACHURA	CÓDIGO	NOME	OBSERVAÇÕES:
	IC-001	S 7010-G90Y	
	IC-002	S 6020-Y90R	
	IC-003	S 5020-Y30R	
	IC-004	S 5020-Y10R	
	IC-005	S 7010-Y70R	

Figura 143: Ficha de identificação e mapeamento do painel: Teresa recebe comunhão do Sacerdote. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

Os dados quantitativos das qualidades cromáticas dos pigmentos correspondem a diversos sistemas de cor (Figura 144). As informações cedidas pela ferramenta são:

- Nome: o nome se configura em um código de três partes, o S indica que a cor faz parte da seleção de cores do sistema NCS de 1950; a segunda parte, com quatro dígitos, indica a tonalidade/nuance da cor analisada, onde os primeiros dois dígitos indicam a quantidade de negritude da cor, e os dois últimos a força cromática; a terceira parte é a informação da cor onde a primeira letra indica a matiz secundária, o número de dois dígitos indica o valor de porcentagem da segunda letra, que é a matiz principal. A exemplo, a leitura do código S 4040-Y80R seria: 40% de negritude, com 40% de força de cor de um vermelho (80%) com 20% de amarelo.
- Horário: indicação da hora, minuto e segundo no qual a cor foi captada pelo aparelho.
- Data: dia no qual foi realizado o processo de identificação da cor.
- Página e fileira: indicando onde a cor extraída se encontra no catálogo de cores na NCS.
- V: variando de 0 a 1, define o quanto de preto, ou branco, a cor tem, sendo 0 o valor para preto, e 1 o para branco.
- Matt, semi-matt, glossy: definição do acabamento da cor, significando, respectivamente acabamentos mate, semi-mate e lustroso.
- sRGB: valor de cor luz, ele determina a porcentagem de vermelho, verde e azul presente na cor, disponibilizando também seu código HTML, para sua devida identificação nas tabelas de cores;
- Adobe RGB: diferente do sRGB que é relativamente limitado na sua gama de cores, o adobe RGB possui um espaço mais amplo para a captação das cores. Enquanto o primeiro possui a facilidade de uma conversão entre diferentes dispositivos com uma variedade quase nula (como monitores, câmeras, celulares, etc.), o segundo permite cores mais vibrantes e detalhadas.
- CIELAB 10°: é um espaço onde as cores são determinadas a partir da capacidade de percepção humana em um cone de visão de 10°.
- LRV: é o valor de luz refletido pela cor, variando em porcentagens de branco (100%) e preto (0%).
- CMYK: valor de cor pigmento; determina as porcentagens das cores de ciano (cyan), magenta (magenta), amarelo (yellow) e preto (black).

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y80R	9:48:40	21/05/2019
PAGINA	Pg 114 Row 1 #114,1	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,35	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D 65 2°		
S 4040-Y80R		
R	62%	159
G	31%	80
B	27%	70
HTML	9F5046	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 4040-Y80R		
R	55%	141
G	32%	81
B	28%	72
HTML	8D5148	

CIE Lab D 65 10°	
S 4040-Y80R	
L	42,77
a	28,58
b	18,65

LRV D65 10°	S 4040-Y80R
LRV	16

CMYK EURO	
S 4040-Y80R	
C	16
M	71
Y	65
K	27

Figura 144: Modelo de tabela usado preenchida com as informações disponibilizadas pelo colorímetro NCS. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

Seguindo, fez-se uso no NCS Navigator (Figura 145), um aplicativo online que a partir da entrada do código da cor, gerou os respectivos gráficos:

- Prisma do espaço de cor: é um gráfico tridimensional que representa todo o universo da cor, localizando a cor em seu respectivo lugar, permite uma melhor compreensão espacial de suas qualidades. Os polos são representados pelo preto, branco, amarelo, vermelho, azul e verde (as cores bases empregadas em todo o sistema NCS).
- Triângulo de cor: é um gráfico que apresenta as diferentes possíveis nuances da cor a partir de três variáveis, a cromática, de negritude e brancura.
- Círculo de cor: é o gráfico que demonstra a “família” do matiz, a partir de quatro polos cromáticos, o vermelho, azul, amarelo e verde.

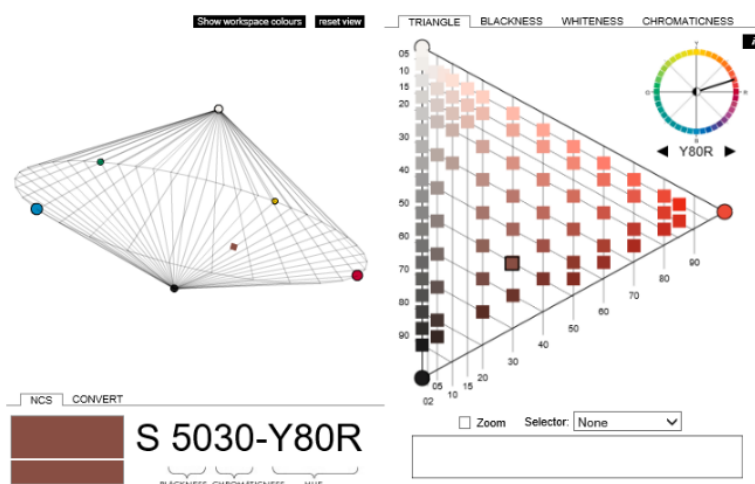


Figura 145: Gráficos gerados pelo NCS Navigator, online. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

Pode ser deduzido dos gráficos e tabelas gerados (disponíveis no Anexo A, pg. 116) que de fato, predominantemente, as cores se encontram no domínio dos vermelhos e amarelos. A dominância de tais tons ocre podem também estar relacionados a disponibilidade de material, que como anteriormente abordado, por terem sua matéria prima extraída de terras, são mais baratos e fáceis de obter. Foram totalizados cinquenta e nove (59) variações de vermelho seis de amarelo (6), quatro de preto (4), duas de azul (2) e uma de verde (1), ou seja 81,94% dos pigmentos tem o vermelho como seu croma principal. Outro valor que chama a atenção é que apenas 22,2% das cores (dezesesseis), apresentam o valor de “V” acima de 0,5, ou seja, os outros sessenta pigmentos restantes analisados possuem uma maior porcentagem de preto na sua composição, sendo que nenhum valor ultrapassa a marca de 0,6, demonstrando a pouca presença de branco nas tintas. Fato esse que fica mais aparente quando se compara todos as palhetas de cores estudadas nesses doze painéis (Figura 146).

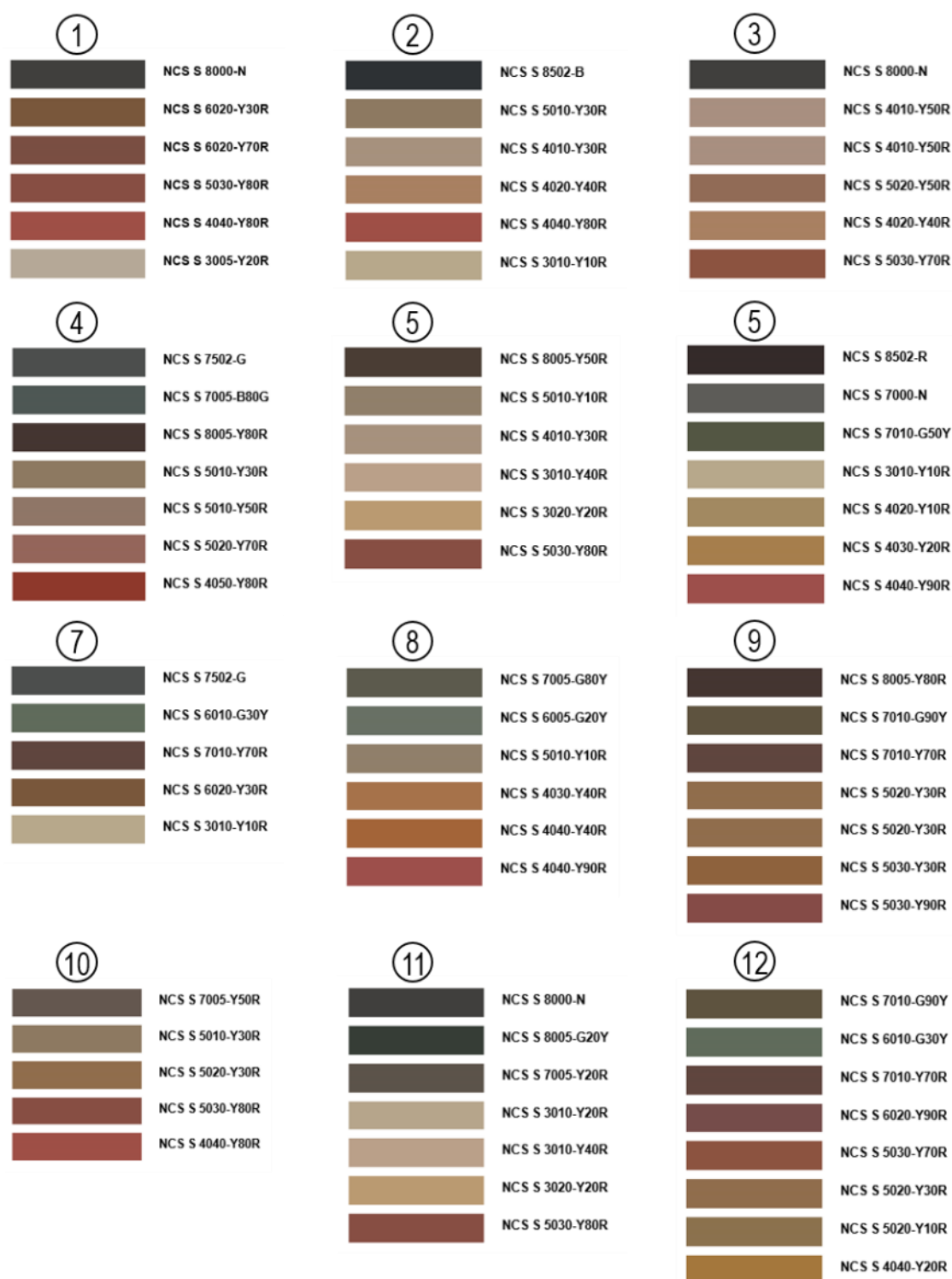


Figura 146: Diagrama comparativo das palhetas de cores identificadas. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019

No que se refere ao tratamento da camada pictórica, comparando as tabelas (disponibilizadas no Anexo A, pg. 116), não houve uma cor que não apresentou a classificação de tratamento “*glossy*”, que em uma tradução livre do inglês, significa algo que tem brilho/é lustroso. Observando a questão da qualidade cromática dos pigmentos, a diferença entre a informação gerada pela

percepção humana, e aquela gerada por meios científicos, fica deveras evidente. O que em análises visuais foram definidos como azul, a exemplo a abóboda celeste na mão de Jesus e o manto de Nossa Senhora em “Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade”, e o plano de fundo em “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”, foi identificado pelo colorímetro como variações de verde (S 7005-B80G; S 7502-G; e S 7502-G, respectivamente).

O mesmo acontece com os pretos, que quando submetidos ao processo de identificação se apresentaram como variações de azul, como no véu que a santa usa em “Teresa tem a visão da pomba estranha”. Similarmente o mesmo se repete, mas com negros que são na verdade variações de vermelho, como o manto de Teresa em “Teresa recebe inspiração divina para escrever”, no livro que a mesma segura em “Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo” e na cruz que Cristo carrega em “Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade” (S 7005-Y50R; S 8502-R; e S 8005-Y80R, respectivamente).

Percebe-se também, que comparando a identificação de cor realizada na área preenchida no Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo (IC-001: Y 4040-Y40R) e a pintura original (IC-002: S 4030-Y40R), apresentou-se não só uma alteração da intensidade do croma, com a cor posteriormente aplicada sendo mais intensa, mas igualmente uma divergência no tratamento da camada de cor. O que varia de um mate para um tratamento lustroso na camada pictórica original, é definido para a cor de preenchimento lacunar como um semi-mate para o lustroso. A Identificação de Cor 002 também demonstra um maior valor de LRV (22), que a IC-001 (19), que mesmo mínimo, comprova a diferença de refletância entre o pigmento posteriormente aplicado e as regiões com douramentos que ainda permanecem no painel. Fatores esses reunidos confirmando o processo de percepção diversa entre a pintura e seu restauro, tema anteriormente abordado nas patologias da pintura.

Considerando a escala global dos levantamentos, observando em especial os valores de cor luz do sistema sRGB D65 2º e Adobe RGB D65 2º, é notável a formação da cor em seus diferentes matizes. Pegando a cor S 8502-B, por exemplo, que é um azul, mas que *in situ* foi percebida em um matiz semelhante ao negro. Esse fenômeno poderia ser justificado a partir da leitura de tais modelos: olhando as proporções de cor do primeiro sistema (R=18%; G=19%; B=20%), e o segundo (R=20%; G=20%; B=22%), é notável similaridade dos valores, que acabam por se traduzir em um tom sem expressividade de valores cromáticos específicos. Tal entendimento da cor também pode estar sendo influenciado pelos valores de V (0,16) e de LRV (6), que apontam a expressividade de preto no matiz, e o baixo poder de reflexão de luz pela cor, respectivamente.

O que reforça tanto a natureza diversa dos meios de classificação da cor, quanto, ao mesmo tempo, sua unanimidade ao interpretar as cores como não um matiz puro, mas sim a mistura de diferentes valores. Além disso, é clara a influência que o poder de reflexão/absorção, e a quantidade de preto e branco que um croma tem sobre a forma final ao qual esse se apresenta ao olho humano. Logo uma cor não pode ser interpretada apenas em seus valores de proporção de matizes, pois como elemento parte de uma dinâmica ambiental

complexa (condições de iluminação, sombreamentos, cores do entorno, etc.), pode se tornar mais ou menos expressiva em razão de suas características. Reforçando, assim, a importância de aplicar metodologias científicas para a identificação e mapeamento das cores para trabalhos que deles dependem e nelas se moldam.

5. CONCLUSÕES

Durante os estudos teóricos pode-se perceber questões relacionadas a percepção humana e a cor, onde essa última pode tanto possuir simbolismos diversos, de acordo com a cultura e o momento histórico, quanto se apresentar com qualidades físicas distintas, quando sob diferentes estímulos ambientais. Foi possível, em seguida, pela análise do desenvolvimento dos pigmentos empregues no decorrer da história da humanidade, perceber a íntima ligação existente entre as técnicas, tecnologia e insumos, e sua produção. Onde foi observado que, por via de regra, quanto mais complexo fosse a obtenção de uma cor, mais raro seria seu emprego, indicando por muitas vezes, o poderio econômico de quem requisitava a pintura.

Pode ser determinado também que as cores mais raras constatadas na história encontram-se os azuis e os verdes, assim como o vermelho proveniente do cinábrio. Pois esse último, diferente dos tons ocre de matizes mais amenos, produzidos pelo processamento de terras, era conhecido pela sua vivacidade cromática. E, ao considerar a história da Irmandade do Carmelo, não seria estranho que, mesmo com o constatado predomínio dos tons terrosos, os azuis e verdes estejam também presentes nas pinturas estudadas. Pois mesmo se tratando de uma Ordem Terceira, a irmandade foi marcada por ser uma das mais prósperas social, política e economicamente, em São Cristóvão.

Ficou claro, também, a íntima relação entre o desenrolar da história do Carmo e sua reforma; a contra-reforma; o emprego das artes representativas, como quadros, painéis e gravuras; e a necessidade de uma figura que representasse a mais pura devoção aos valores cristãos. É natural que as representações pictóricas dentro de uma Igreja abordem temas religiosos, entretanto, quando se trata de Irmandades, essa relação é ainda mais íntima, pois tais obras estão normalmente ligadas com a história da própria irmandade e seus santos. O que fez do estudo iconográfico-iconológico, aliado ao formal-compositivo, de extrema relevância a compreensão do objeto de estudo.

A representação Teresina, a arte sacra, e as questões do simbolismo religioso, permitiram, conjuntamente, não só compreender o posicionamento da Ordem Carmelita dentro da sociedade são-cristovense, mas como igualmente o emprego das cores e pigmentos dentro de uma forte hierarquia dentro da história do Carmelo. Outras questões trabalhadas nesse projeto, como o estudo do apontado autor dos doze painéis, José Teófilo de Jesus, possibilitou um melhor entendimento da produção pictórica, e da arte sacra, durante os séculos XVIII e XIX no Brasil. Aliada a análise das características artísticas empregues, pode-se concluir a improbabilidade de ele ter realizados tais quadros, tanto pelo momento quanto por suas características artísticas, motivos aos quais levaram a hipótese de se tratar de diversos autores locais.

Foi notado também a vulnerabilidade das obras em estudo aos fatores climáticos, e de próprio envelhecimento de seus materiais, que não só alteraram o aspecto pictórico, como igualmente vincularam meio a proliferação de maiores patologias. Ataques por umidade, craquelamentos, perdas de material, descolamentos e desgastes da camada de cor, mesmo que fortemente presentes e preocupantes, ainda são diminutos, perceptivelmente falando, quando se considera o processo restaurador realizado em algumas peças do conjunto do Carmo, que carecem de documentação ou justificadas.

E por último, os ensaios laboratoriais realizados com colorímetro NCS, focados na cor luz da camada pictórica, permitiram esclarecer indagações tanto técnicas, quanto perceptivas do conjunto. Questões de como culturalmente percebemos uma cor, e suas reais características cromáticas, puderam ser checadas quando se observou, por exemplo, que o que se acreditavam ser azuis, eram na verdade variações de outros matizes, como verde e vermelho. A identificação e mapeamento da cor, garantiu por fim, que as discussões fossem embasadas em dados científicos, inserindo metodologias técnico-práticas, que aliadas aos estudos de diferentes bibliográficas, permitiu, dentro desse plano de trabalho, e projeto de pesquisa, aprendizados únicos dentro do universo patrimonial pictórico de São Cristóvão, Sergipe.

6. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS

Frente a todos os resultados aqui obtidos, seria interessante a continuação desse trabalho frente a alguns pontos que não puderam ser respondidos e/ou aprofundados. Primeiramente, faz-se necessário uma maior pesquisa que proporcione uma resposta a autoria dos doze painéis da Sacristia do Carmo Menor, em São Cristóvão SE/BR. Tal estudo proporcionaria não só o conhecimento de artistas populares que atuaram em território sergipano no período, como poderiam auxiliar no saber das técnicas pictóricas empregues, dos pigmentos, e até mesmo do projeto iconográfico-iconológico. A exemplo simbologia das cores e fauna empregues.

Em segundo lugar, seria de extrema importância um aprofundamento dentro das temáticas das patologias. Essa se deve não só a um melhor conhecimento do próprio tema, mas a uma melhor compreensão das degradações que o conjunto está sofrendo, como meio a impedir e diminuir a proliferação de seu quadro patológico. E por último, temos a questão dos pigmentos.

A natureza desse projeto se definiu na identificação e mapeamento das cores luz, e por mais que os dados levantados já possuam grande valia, não só uma expansão dos quantitativos e qualitativos das cores levantadas se configura em uma ótima perspectiva a futuros trabalhos, mas seria de extrema importância uma caracterização química e mineralógica dos pigmentos empregues. Pois tais procedimentos não só sanariam dúvidas referentes a historicidade e do saber fazer de tais obras, como permitiriam um melhor conhecimento das técnicas pictóricas empregues produção artística de São Cristóvão. Podendo-se conhecer, assim, sua cultura técnica de um saber fazer ainda não muito explorado.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Clara Correia d'. **Conservação: Postura e procedimentos**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo, 2008.

As casas pintadas em Évora. Fundação Eugénio de Almeida. Évora, 2014.

AZEVEDO, Paulo Ormino in PESSOTTI, Luciene; RIBEIRO, Nelson Porto. **A Construção da Cidade Portuguesa na América**. Rio de Janeiro: PoD, 2011.

BANKS, Adam; FRASER, Tom. **O guia completo da cor**. São Paulo, 2007.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. **Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira**. Anais do Museu Paulista, v. 25, n.1. São Paulo, jan./ abr. 2017.

BEZERRA, Ana Luísa Furquim; NAPPI, Sérgio Castelo Branco. **Identificação das cores de fachadas de edificações históricas**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS. Unirio, 2012.

BORGES, Célia Maia. **Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico**. In: O Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedade, 2005, Lisboa. O Espaço Atlântico de Antigo Regime: Poderes e Sociedade. Lisboa, 2005.

BRUSADIN, Lia; QUITES, Regina. **Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (MG): aspectos históricos, artísticos, iconográficos e devocionais das esculturas da Paixão de Cristo**. Unesp, v.12, nº 2. São Paulo, jul. /dez. de 2016.

CAMPOS, Maria de F. H. **Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus**. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 25-37.

CEDILLO, Roberto Manuel Alarcón. **Técnicas de conservacion y resturacion de pinturas sobre madera**. Programa de Conservacion y Restauracion de Bienes Culutrales. Guatemala, 1980.

CIANCIARULO, Adriana Quilici Barreto. **Materiais usados como pigmento no período colonial brasileiro**. Dissertação de mestrado em História da Ciência. São Paulo, 2014.

Compreendendo o Espaço de Cor CIE L*C*h. Konica Minolta, 2019. Disponível em:<<http://sensing.konicaminolta.com.br/2015/08/compreendendo-o-espaco-de-cor-cie-lch/#stq=&stp=0>>. Acesso em jun. de 2019.

CRUZ, António João. **Os pigmentos naturais utilizados em pintura**. Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as artes e as ciências. Universidade de Évora, Évora, 2007, pp. 5-23.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Brasil, 2013.

MELLO, V. M.; SUAREZ, P. A. Z.. **As formulações de Tintas Expressivas Através da História**. Revista Virtual Quim. Brasília, mar. de 2012.

MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico; BITTAR, Willian. **Arquitetura no Brasil de Cabral a Dom João VI**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2007.

MENEZES, Amauri. Símbolos do Cristianismo – Parte 6: Vegetais. Disponível em:<<https://amngospel.wordpress.com/2010/04/18/simbolos-do-cristianismo-parte-6-vegetais/>>. Acesso em jun. de 2019.

NASCIMENTO, José Anderson. **Sergipe e seus Monumentos**. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1981.

ORAZEM, Roberta Barcellar. **Um importante modelo de santidade feminino contrarreformista: Santa Teresa D'ávila e sua representação nas igrejas de associações de leigos carmelitas em Sergipe e Bahia colonial**. Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011.

ORAZEM, Roberta Barcellar. **A representação da Santa Teresa D'Ávilla nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/Bahia e São Cristóvão/Sergipe**. Dissertação de mestrado. Salvador, 2009.

OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**. Brasil, 1982.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PINTO, Rooney Figueiredo. **As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos séculos XVI e XVIII: um olhar sob coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra**. Caicó, v. 17, n. 39. Jul./ dez. 2016.

Qual é a diferença entre sRGB e Adobe RGB?. Sony, 2018. Disponível em:< <https://www.sony.pt/electronics/support/articles/00031635>>. Acesso em jun. de 2019.

RESCALA, João José. **Pintura em madeira, reparo e restauração do suporte**. Bahia, 1955.

SALGUEIRO, Joana Isabel Monteiro da Silva. **A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo Técnico e conservativo do suporte**. Tese (Doutor em Conservação de Pintura) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa. Portugal, out. 2016.

SILVA, Alcina Silva Santos. **As flores na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII – A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa**. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa) – Universidade do Porto. Porto, set. 2011.

SOUZA, Fábio Silva. **Arqueologia do cotidiano: um flâneur em São Cristóvão – Sergipe**. Sergipe, 2004.

Teoria da Restauração/ Cesare Brandi; tradução Beatriz Mugayar Kuhl, apresentação Giovanni Carbonara, revisão Renata Maria Parreira Cordeiro – Cotia/SP: Atelier Editorial, 2994.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. Tradução, introdução de notas M. Justino Maciel. Coleção Todas as Artes. São Paulo, 2007.

What is the NCS System?. Disponível em:<<https://ncscolour.com/about-us/how-the-ncs-system-works/>>. Acesso em jun. de 2018.

Caderno de Encargos, especificações para os serviços emergenciais de restauração convento Nossa Senhora do Carmo, na cidade de São Cristóvão/SE.

Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Sergipe/Alagoas. Módulo I – São Cristóvão/ Sergipe – Volume 04.

Modo de fazer renda Irlandesa, tendo como referência o ofício em Divina Pastora/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília, DF: Iphan, 2014.

O Processo de Formação das Cidades Históricas: O Caso do Centro Histórico de São Cristóvão (SE).

8. OUTRAS ATIVIDADES

Para o desenvolvimento desse trabalho, foram desenvolvidas, além das atividades já planejadas para esse plano de trabalho pesquisas bibliográficas nos arquivos do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Sergipe.

9. ANEXO A – TABELAS E GRÁFICOS

TERESA RECEBE INSPIRAÇÃO DIVINA PARA LER:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 6020-Y30R	09:39:35	11/06/2019
PAGINA	Pg. 73 Row 5	#73,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,31	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 6020-Y30R		
R	47%	120
G	34%	87
B	23%	58
HTML	78573A	

ADOBE RGB D65 2°		
S 6020-Y30R		
R	44%	111
G	34%	87
B	24%	62
HTML	6F573E	

CIE Lab D65 10°	
S 6020-Y30R	
L	39,27
a	10,26
b	19,99

LRV D65 10°	S 6020-Y30R
LRV	14

CMYK EURO	
S 6020-Y30R	
C	29
M	52
Y	75
K	46

Tabela 01: Identificação de cor 01. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 6020-Y70R	09:40:07	11/06/2019
PAGINA	Pg 73 Row 9	#73,9
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,29	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 6020-Y70R		
R	48%	122
G	31%	78
B	25%	64
HTML	7A4E40	

ADOBE RGB D65 2°		
S 6020-Y70R		
R	44%	111
G	31%	49
B	26%	64
HTML	6F4F42	

CIE Lab D65 10°	
S 6020-Y70R	
L	37,20
a	15,26
b	14,20

LRV D65 10°	S 6020-Y70R
LRV	12

CMYK EURO	
S 6020-Y70R	
C	29
M	61
Y	66
K	45

Tabela 02: Identificação de cor 02. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8000-N	09:41:07	11/06/2019
PAGINA	Pg 2 Row 7	#2,7
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,2	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 8000-N		
R	25%	65
G	25%	63
B	24%	62
HTML	413F3E	

ADOBE RGB D65 2°		
S 8000-N		
R	26%	67
G	26%	66
B	25%	64
HTML	434240	

CIE Lab D65 10°	
S 8000-N	
L	27,01
a	0,04
b	1,23

LRV D65 10°	S 8000-N
LRV	8

CMYK EURO	
S 8000-N	
C	59
M	52
Y	54
K	65

Tabela 03: Identificação de cor 03. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y80R	09:42:32	21/05/2019
PAGINA	Pg 117 Row 1 #117,1	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,31	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5030-Y80R		
R	53%	136
G	31%	78
B	26%	67
HTML	884E43	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5030-Y80R		
R	48%	122
G	31%	79
B	27%	69
HTML	7A4F45	

CIE Lab D65 10°	
S 5030-Y80R	
L	38,23
a	22,13
b	15,05

LRV D65 10°	S 5030-Y80R
LRV	13

CMYK EURO	
S 5030-Y80R	
C	23
M	67
Y	64
K	38

Tabela 04: Identificação de cor 04. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3005-Y20R	9:47:36	21/05/2019
PAGINA	Pg 11 Row 4 #11,4	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,67	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 3005-Y20R		
R	71%	182
G	66%	169
B	60%	152
HTML	B6A998	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 3005-Y20R		
R	69%	177
G	66%	168
B	59%	151
HTML	B1A897	

CIE Lab D 65 10°	
S 3005-Y20R	
L	69,27
a	1,38
b	10,02

LRV D65 10°	S 3005-Y20R
LRV	42

CMYK EURO	
S 3005-Y20R	
C	23
M	24
Y	36
K	10

Tabela 05: Identificação de cor 05. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y80R	9:48:40	21/05/2019
PAGINA	Pg 114 Row 1 #114,1	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,35	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D 65 2°		
S 4040-Y80R		
R	62%	159
G	31%	80
B	27%	70
HTML	9F5046	

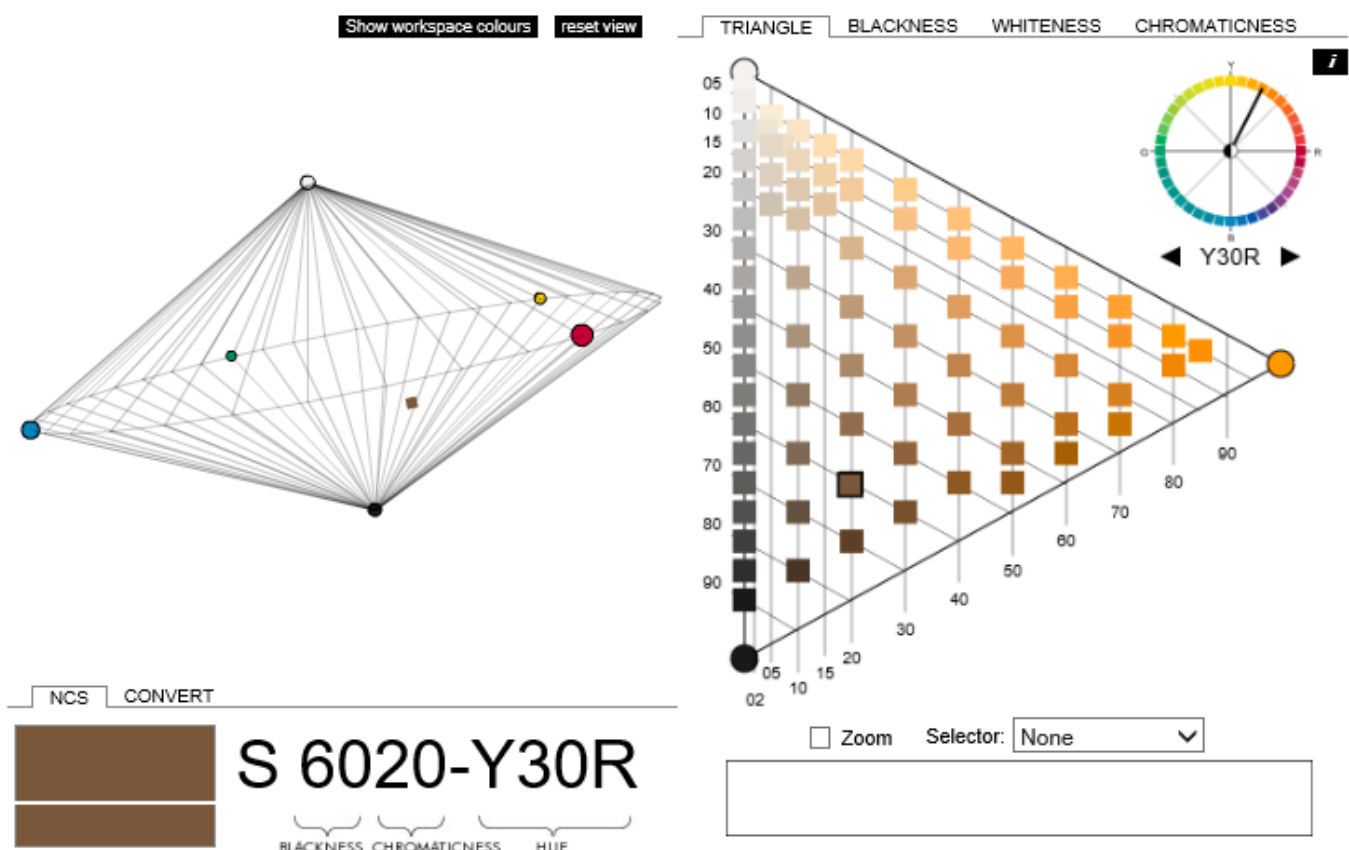
ADOBE RGB D 65 2°		
S 4040-Y80R		
R	55%	141
G	32%	81
B	28%	72
HTML	8D5148	

CIE Lab D 65 10°	
S 4040-Y80R	
L	42,77
a	28,58
b	18,65

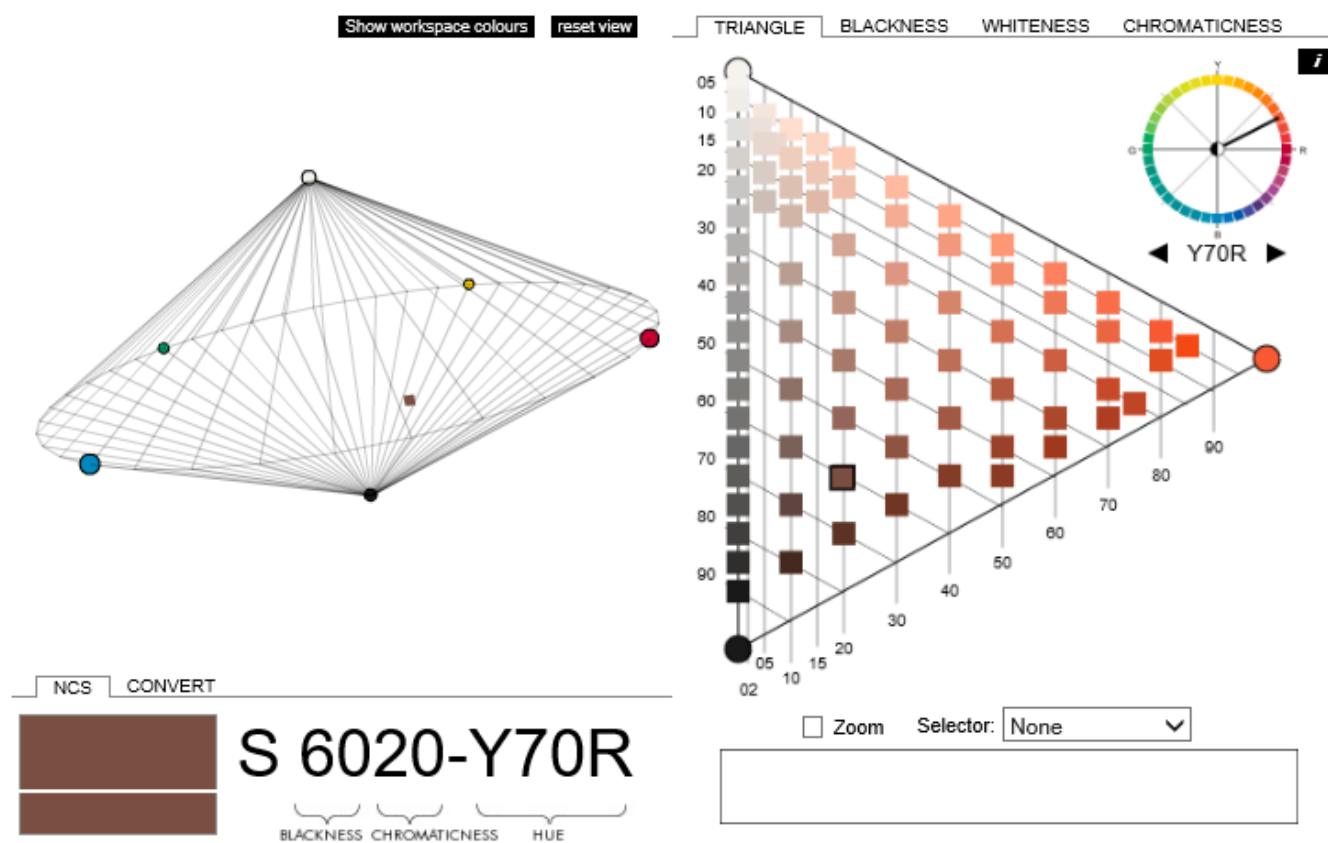
LRV D65 10°	S 4040-Y80R
LRV	16

CMYK EURO	
S 4040-Y80R	
C	16
M	71
Y	65
K	27

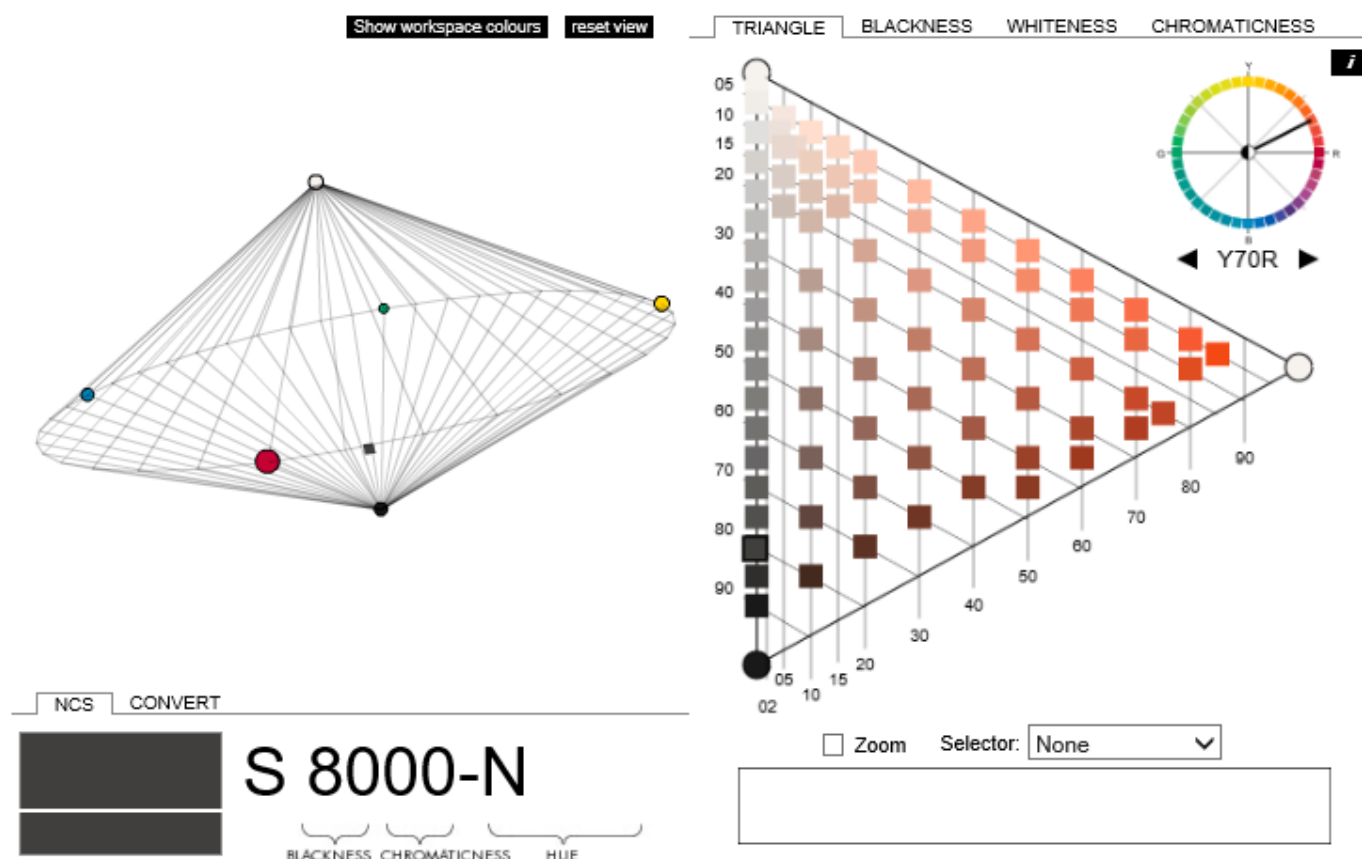
Tabela 06: Identificação de cor 06. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



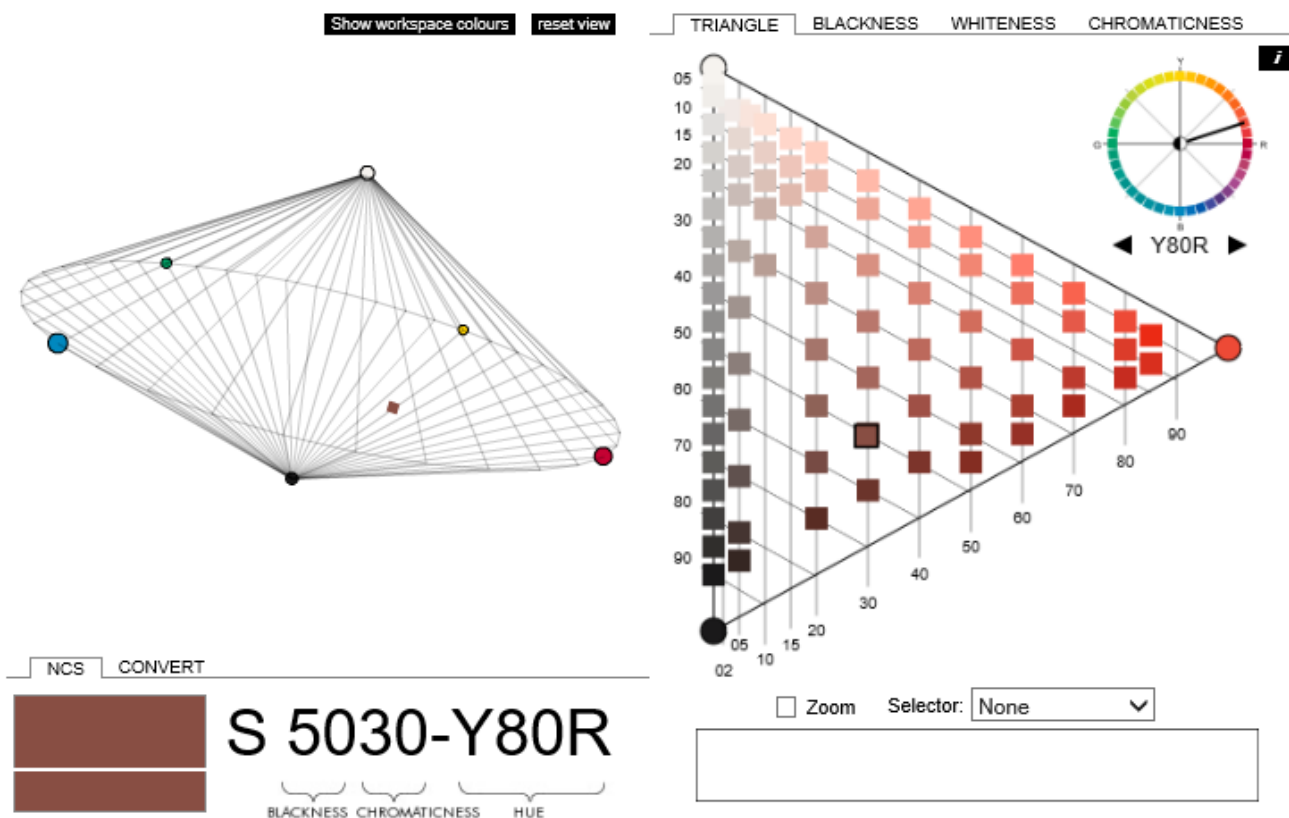
Gráficos 01: Prisma, triângulo e círculo e cor 01. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



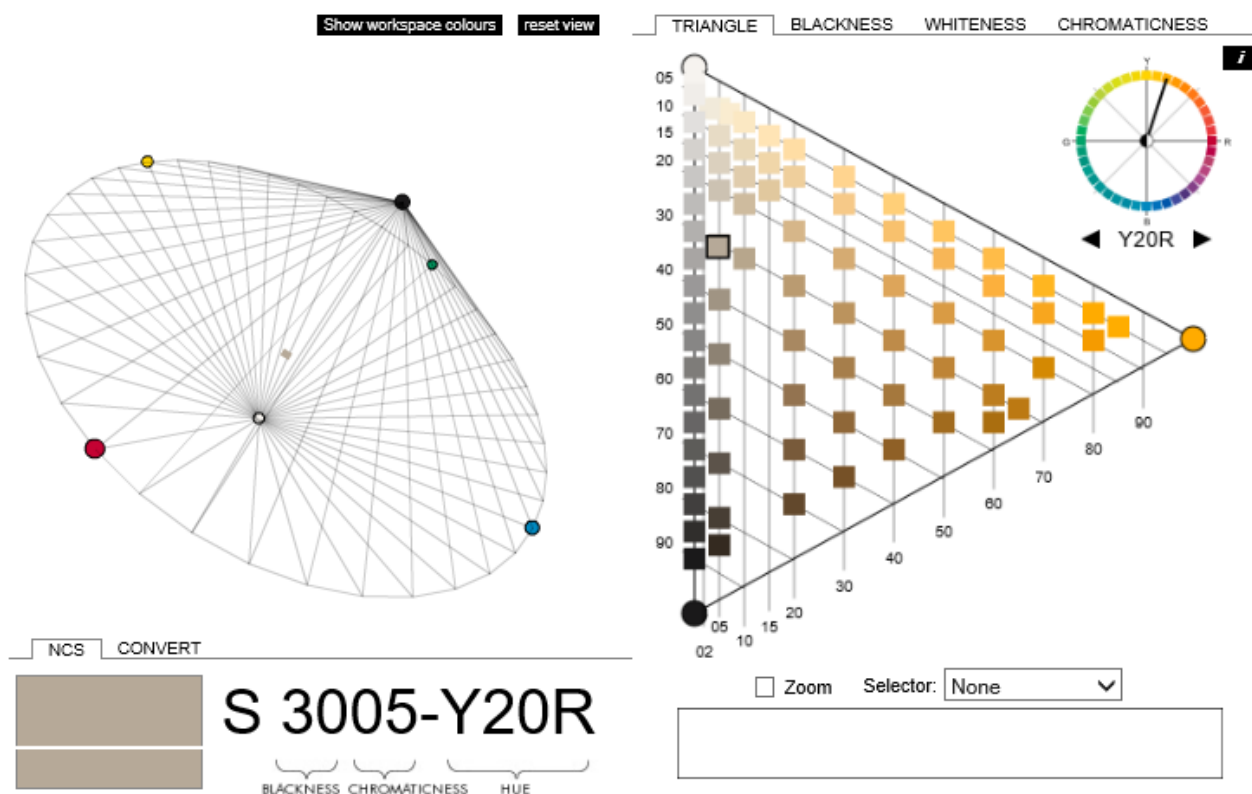
Gráficos 02: Prisma, triângulo e círculo e cor 02. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



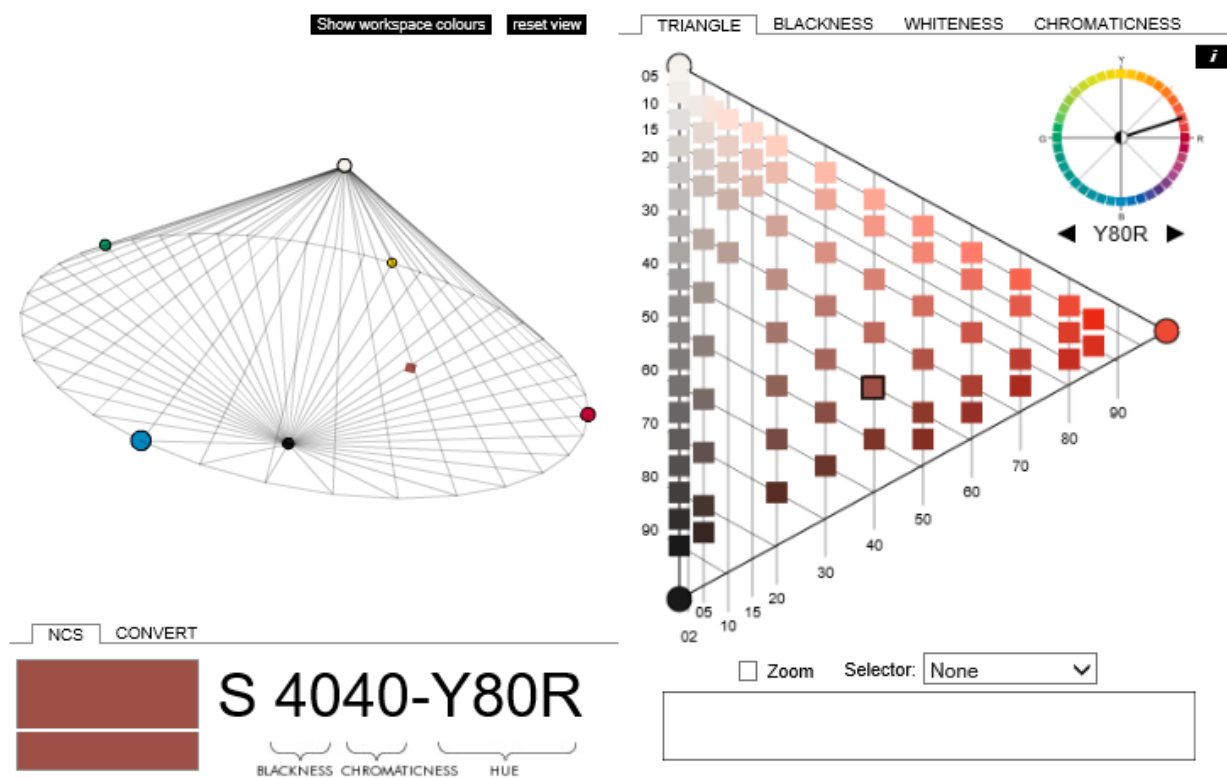
Gráficos 03: Prisma, triângulo e círculo e cor 03. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 04: Prisma, triângulo e círculo e cor 04. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 05: Prisma, triângulo e círculo e cor 05. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 06: Prisma, triângulo e círculo e cor 06. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA TEM VISÃO DA POMBA ESTRANHA:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y80R	10:21:53	21/05/2019
PAGINA	Pg 114 Row 1	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,35	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D 65 2°		
S 4040-Y80R		
R	62%	159
G	31%	80
B	27%	70
HTML	9F5046	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 400-Y80R		
R	55%	141
G	32%	81
B	28%	72
HTML	8D5148	

CIE Lab D 65 10°	
S 4040-Y80R	
L	42,77
a	28,58
b	18,65

LRV D65 10°	S 4040-Y80R
LRV	16

CMYK EURO	
S 4040-Y80R	
C	16
M	71
Y	65
K	27

Tabela 07: Identificação de cor 07. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3010-Y10R	10:22:53	21/05/2019
PAGINA		Pg 58 Row 4
PRECISÃO		II
NCS Lightness	V= 0,67	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 3010-Y10R		
R	72%	184
G	66%	169
B	55%	141
HTML	B8A98D	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 3010-Y10R		
R	70%	179
G	65%	167
B	55%	141
HTML	B3A78D	

CIE Lab D 65 10°	
S 3010-Y10R	
L	68,88
a	2,36
b	15,81

LRV D65 10°	S 3010-Y10R
LRV	41

CMYK EURO	
S 3010-Y10R	
C	21
M	24
Y	42
K	11

Tabela 08: Identificação de cor 08. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5010-Y30R	10:24:09	21/05/2019
PAGINA	Pg 71 Row 6	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,45	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 5010-Y30R		
R	56%	142
G	47%	120
B	38%	98
HTML	8E7862	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5010-Y30R		
R	53%	135
G	47%	119
B	39%	99
HTML	877763	

CIE Lab D 65 10°	
S 5010-Y30R	
L	51,58
a	5,70
b	14,52

LRV D65 10°	S 5010-Y30R
LRV	23

CMYK EURO	
S 5010-Y30R	
C	31
M	40
Y	54
K	29

Tabela 09: Identificação de cor 09. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S4020-Y40R	10:24:09	21/05/2019
PAGINA		Pg 64 Row 6
PRECISÃO		II
NCS Lightness	V= 0,51	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D 65 2°		
S 4020-Y40R		
R	66%	169
G	50%	128
B	38%	98
HTML	A98062	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 4020-Y40R		
R	62%	157
G	50%	127
B	39%	99
HTML	9D7F63	

CIE Lab D 65 10°	
S 4020-Y40R	
L	55,87
a	11,48
b	20,43

LRV D65 10°	S 4020-Y40R
LRV	26

CMYK EURO	
S 4020-Y40R	
C	21
M	43
Y	58
K	20

Tabela 10: Identificação de cor 10. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8502-B	10:27:09	21/05/2019
PAGINA	Pg 165 Row 6	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,16	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 8502-B		
R	18%	45
G	19%	49
B	20%	52
HTML	2D3134	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 8502-B		
R	20%	50
G	20%	52
B	22%	55
HTML	323437	

CIE Lab D 65 10°	
S 8502-B	
L	20,20
a	-1,40
b	-2,37

LRV D65 10°	S 8502-B
LRV	6

CMYK EURO	
S 8502-B	
C	72
M	56
Y	51
K	75

Tabela 11: Identificação de cor 11. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4010-Y30R	10:40:08	21/05/2019
PAGINA		Pg 71 Row 5
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,57	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 4010-Y30R		
R	65%	167
G	57%	146
B	49%	124
HTML	A7927C	

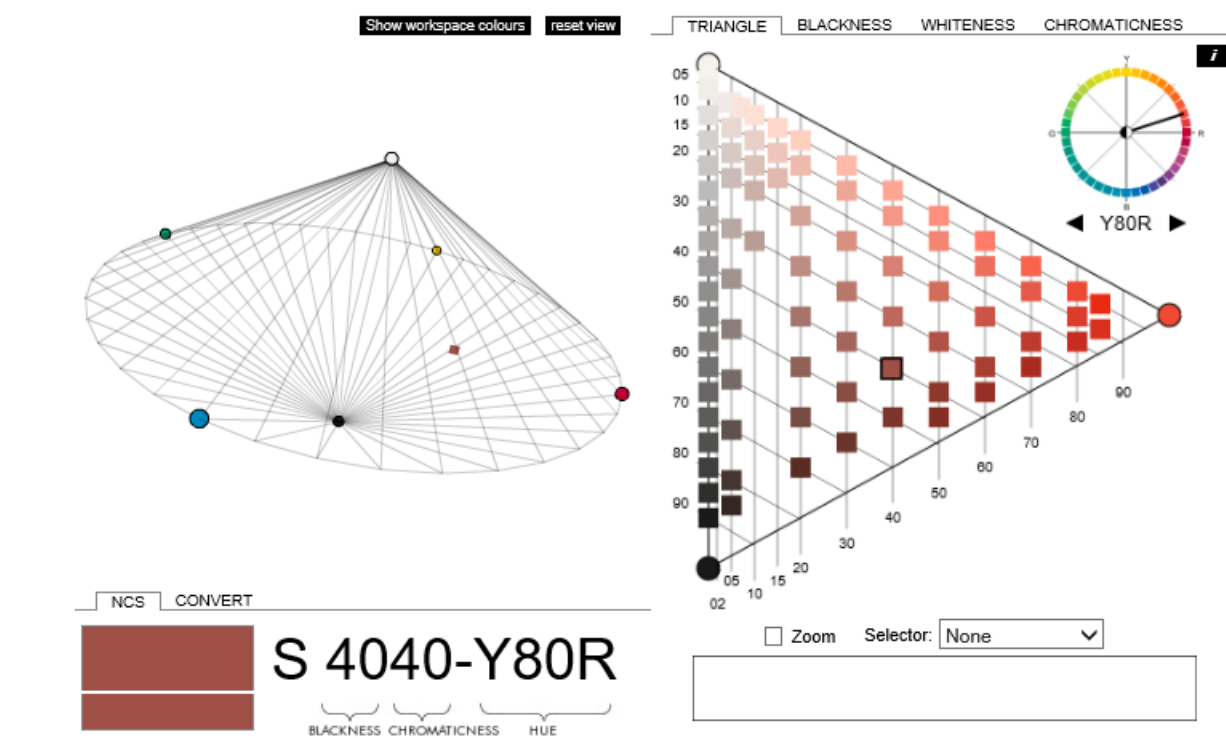
ADOBE RGB D 65 2°		
S 4010-Y30R		
R	63%	160
G	57%	145
B	49%	124
HTML	A0917C	

CIE Lab D 65 10°	
S 4010-Y30R	
L	61,18
a	5,03
b	13,16

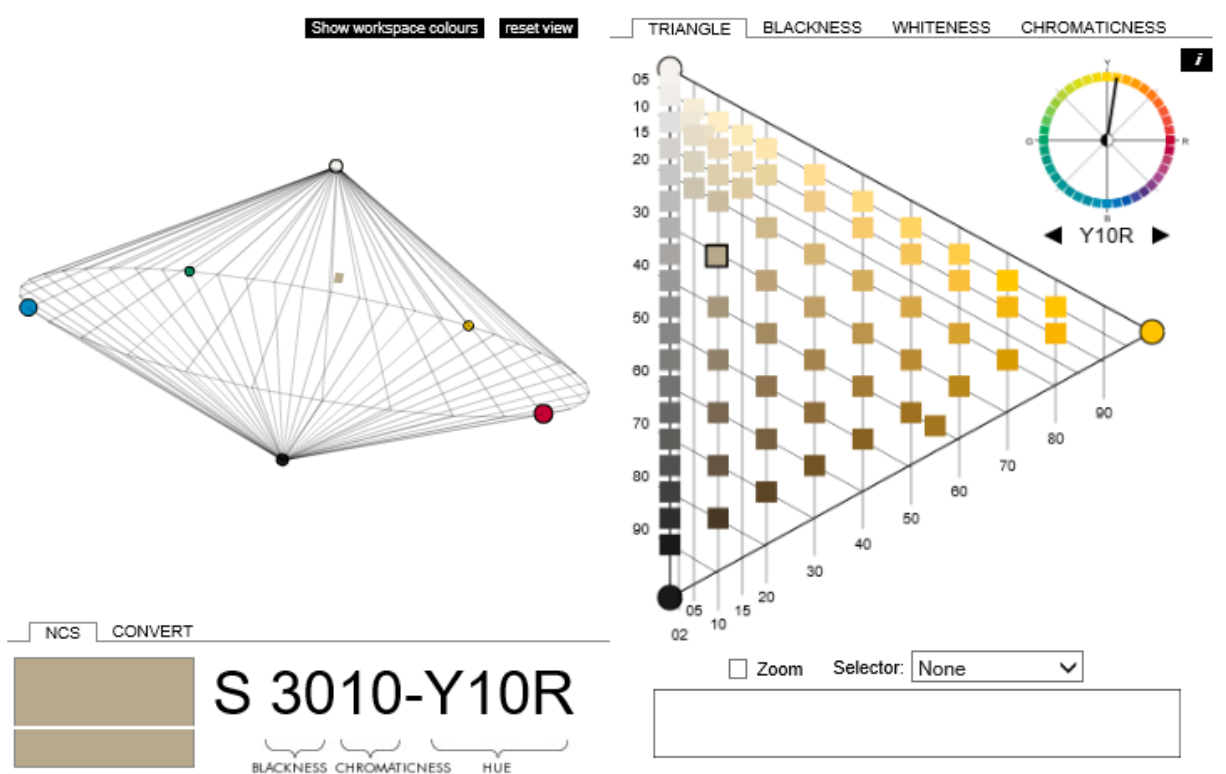
LRV D65 10°	4010-Y30R
LRV	31

CMYK EURO	
S 4010-Y30R	
C	25
M	33
Y	45
K	17

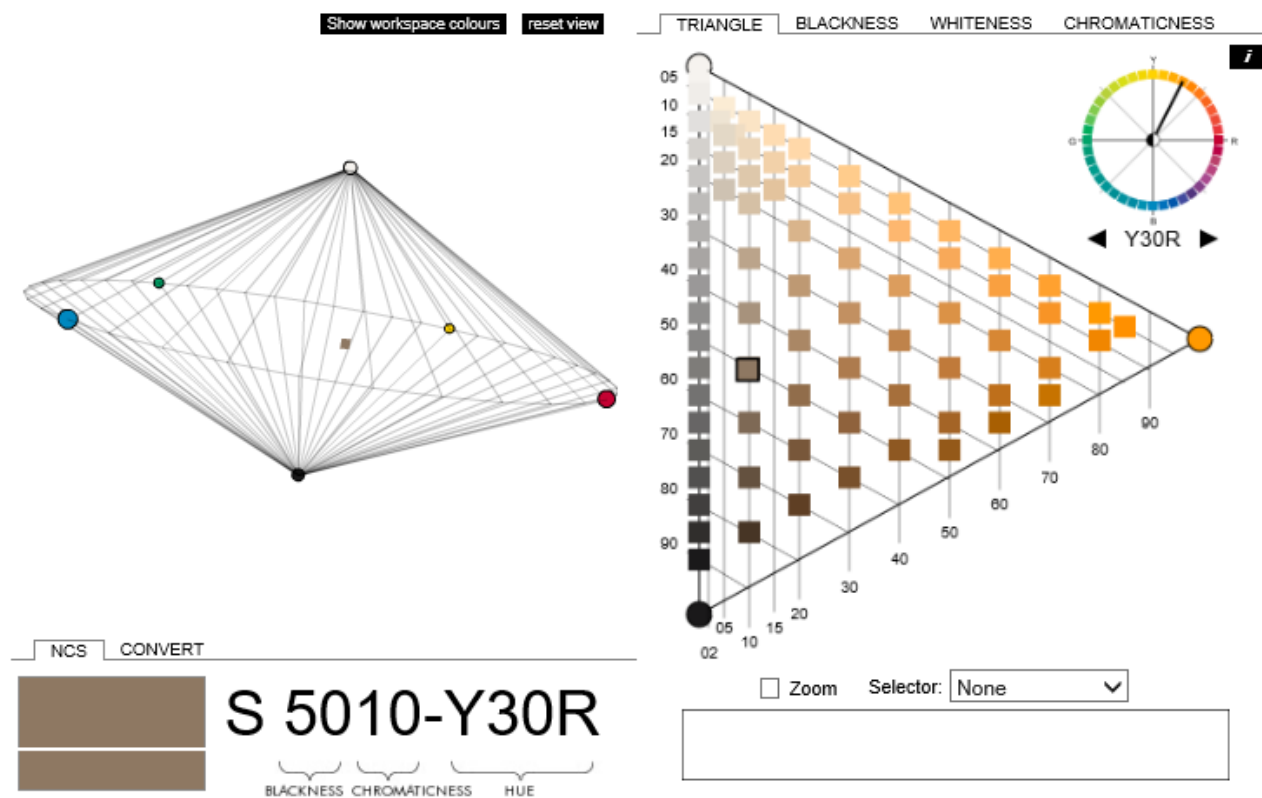
Tabela 12: Identificação de cor 12. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



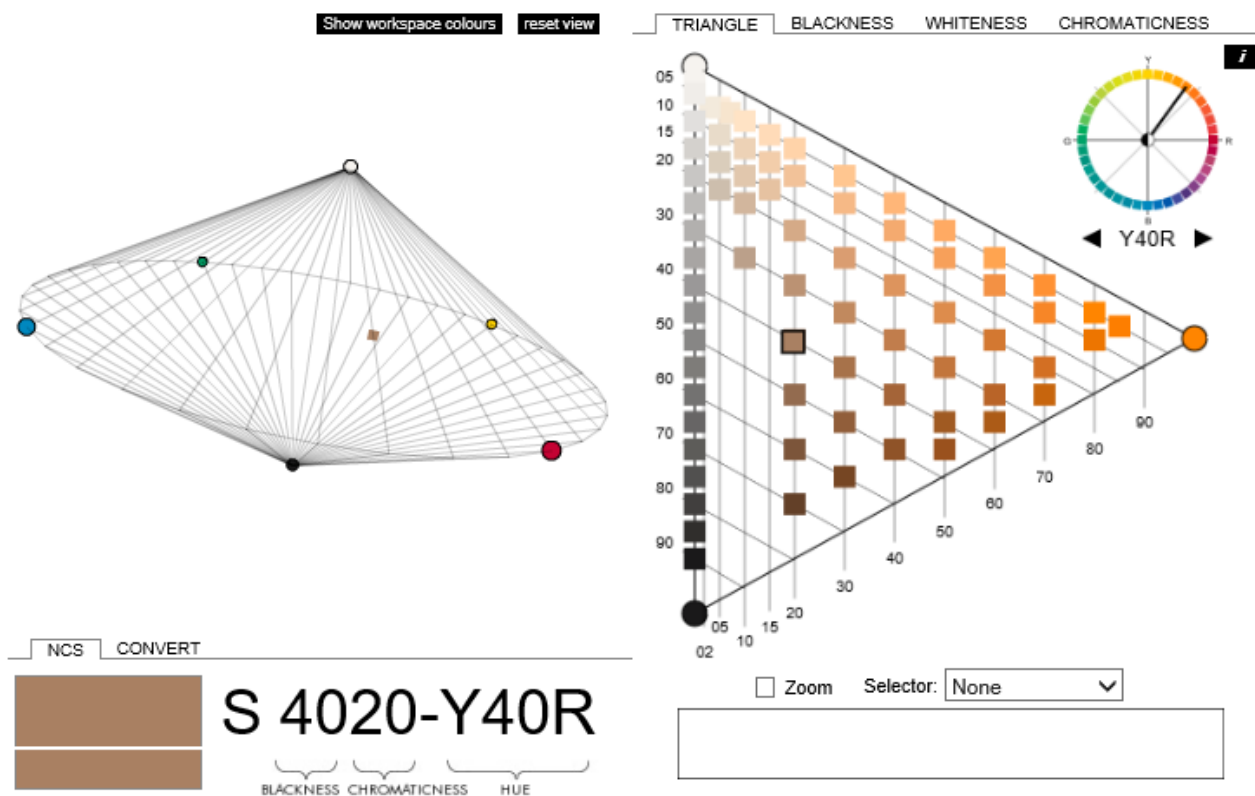
Gráficos 07: Prisma, triângulo e círculo e cor 07. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



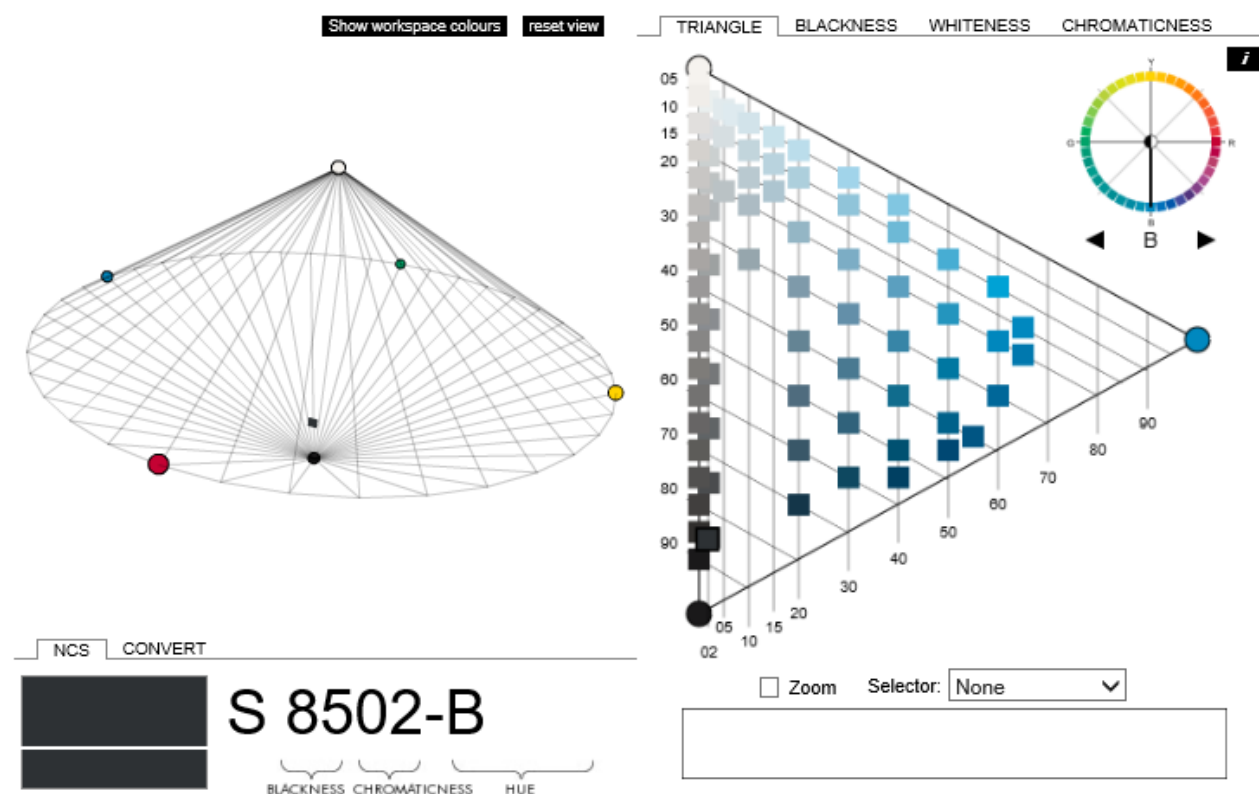
Gráficos 08: Prisma, triângulo e círculo e cor 08. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



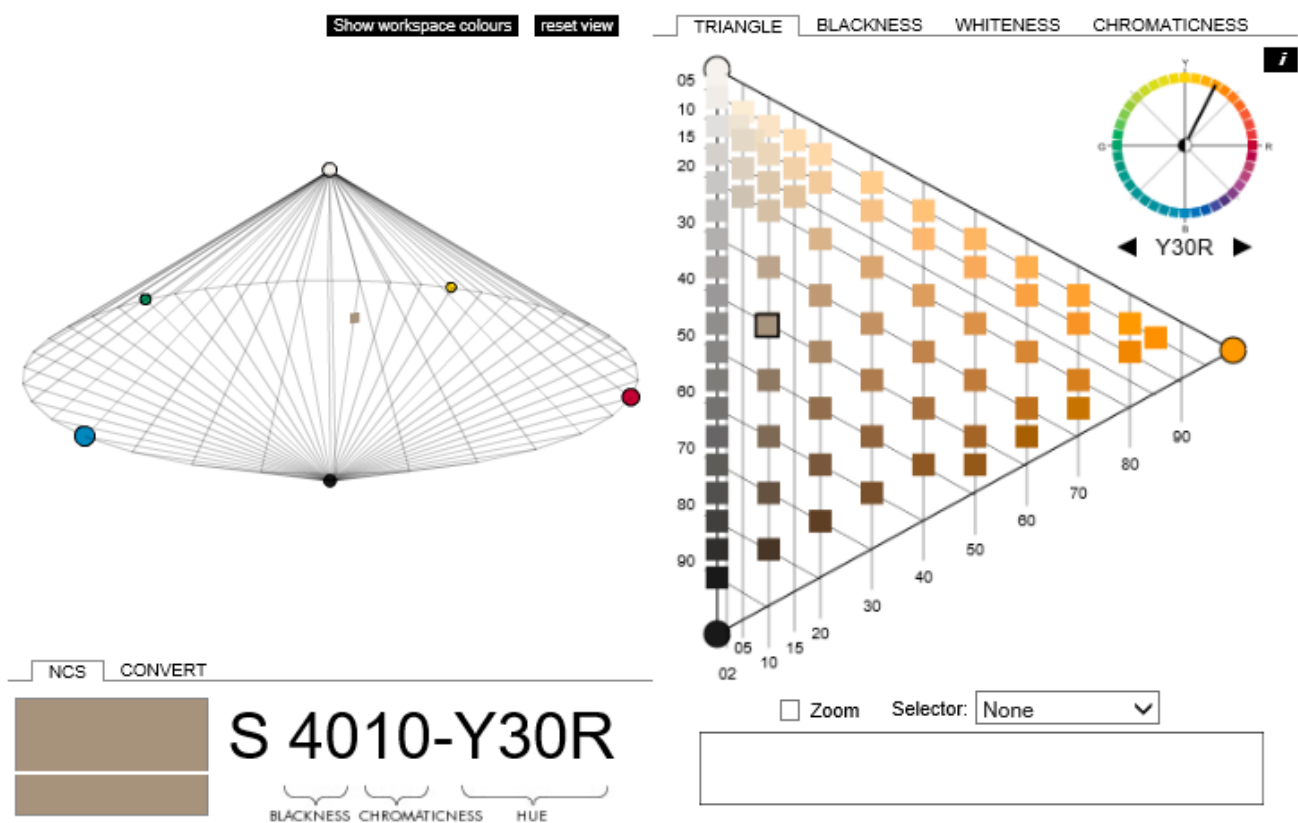
Gráficos 09: Prisma, triângulo e círculo e cor 09. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 10: Prisma, triângulo e círculo e cor 10. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 11: Prisma, triângulo e círculo e cor 11. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 12: Prisma, triângulo e círculo e cor 12. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA TEM A VISÃO DO CRISTO ATADO A COLUNA:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4020-Y40R	10:59:32	21/05/2019
PAGINA	Pg 64 Row 6	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,57	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D 65 2°		
S 4020-Y40R		
R	66%	169
G	50%	128
B	38%	99
HTML	9D7F63	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 4020-Y40R		
R	62%	157
G	50%	127
B	39%	99
HTML	9D7F63	

CIE Lab D 65 10°	
S 4020=Y40R	
L	55,87
a	11,48
b	20,43

LRV D65 10°	S 4020-Y40R
LRV	26

CMYK EURO	
S 4020-Y40R	
C	21
M	43
Y	58
K	20

Tabela 13: Identificação de cor 13. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y50R	11:01:39	21/05/2019
PAGINA		Pg 68 Row 7
PRECISÃO		II
NCS Lightness	V= 0,41	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D 65 2°		
S 5020-Y20R		
R	58%	147
G	42%	107
B	34%	86
HTML	936B56	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5020-Y50R		
R	53%	136
G	42%	107
B	34%	87
HTML	886B57	

CIE Lab D 65 10°	
S 5020-Y50R	
L	48,11
a	12,65
b	17,06

LRV D65 10°	S 5020-Y50R
LRV	19

CMYK EURO	
S 5020-Y50R	
C	26
M	50
Y	59
K	30

Tabela 14: Identificação de cor 14. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8000-N	11:02:55	21/05/2019
PAGINA	Pg 2 Row 7	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,2	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark &Details)	

sRGB D 65 2°		
S 8000-N		
R	25%	65
G	25%	63
B	24%	62
HTML	413F3F	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 8000-N		
R	26%	67
G	26%	66
B	25%	64
HTML	434240	

CIE Lab D 65 10°	
S 8000-N	
L	27,01
a	0,04
b	1,23

LRV D65 10°	S 8000-N
LRV	8

CMYK EURO	
S 8000-N	
C	59
M	52
Y	54
K	65

Tabela 15: Identificação de cor 15. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4010-Y50R	11:08:44	21/05/2019
PAGINA		Pg 71 Row 7
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,56	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 4010-Y50R		
R	66%	169
G	57%	145
B	50%	128
HTML	A99180	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 4010-Y50R		
R	63%	161
G	56%	143
B	50%	128
HTML	A18F80	

CIE Lab D 65 10°	
S 4010-Y50R	
L	60,85
a	6,82
b	11,46

LRV D65 10°	S 4010-Y50R
LRV	31

CMYK EURO	
S 4010-Y50R	
C	25
M	35
Y	43
K	16

Tabela 16: Identificação de cor 16. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y70R	11:09:57	21/05/2019
PAGINA		Pg 69 Row 9
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,33	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D 65 2°		
S 5030-Y70R		
R	56%	142
G	33%	83
B	25%	65
HTML	8E5341	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5030-Y70R		
R	50%	127
G	33%	84
B	27%	68
HTML	7F5444	

CIE Lab D 65 10°	
S 5030-Y70R	
L	40,57
a	21,28
b	18,65

LRV D65 10°	S 5030-Y70R
LRV	15

CMYK EURO	
S 5030-Y70R	
C	21
M	64
Y	69
K	36

Tabela 17: Identificação de cor 17. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4010-Y50R	11:16:48	21/05/2019
PAGINA		Pg 71 Row 7
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,56	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 4010-Y50R		
R	66%	169
G	57%	145
B	50%	128
HTML	A99180	

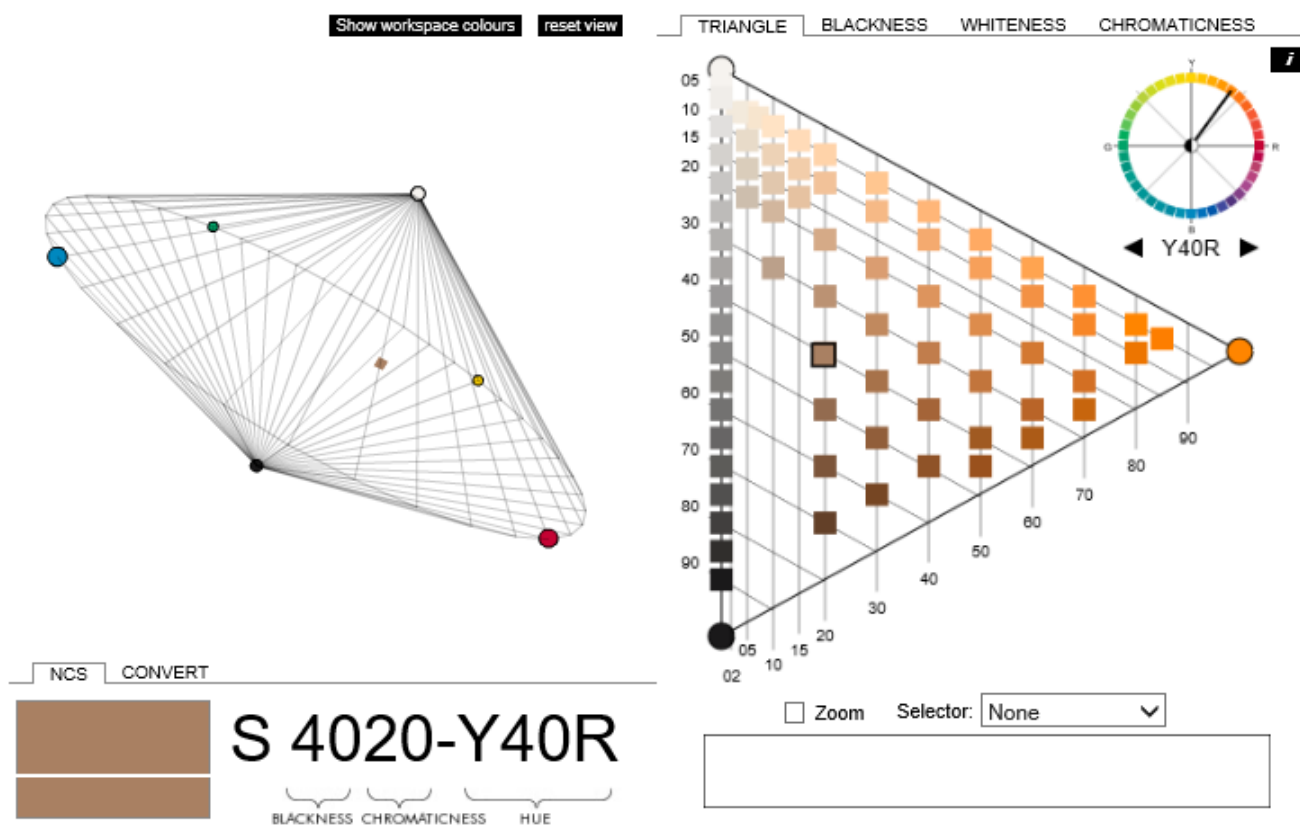
ADOBE RGB D 65 2°		
S 4010-Y50R		
R	63%	161
G	56%	143
B	50%	128
HTML	A18F80	

CIE Lab D 65 10°	
S 4010-Y50R	
L	60,85
a	6,82
b	11,46

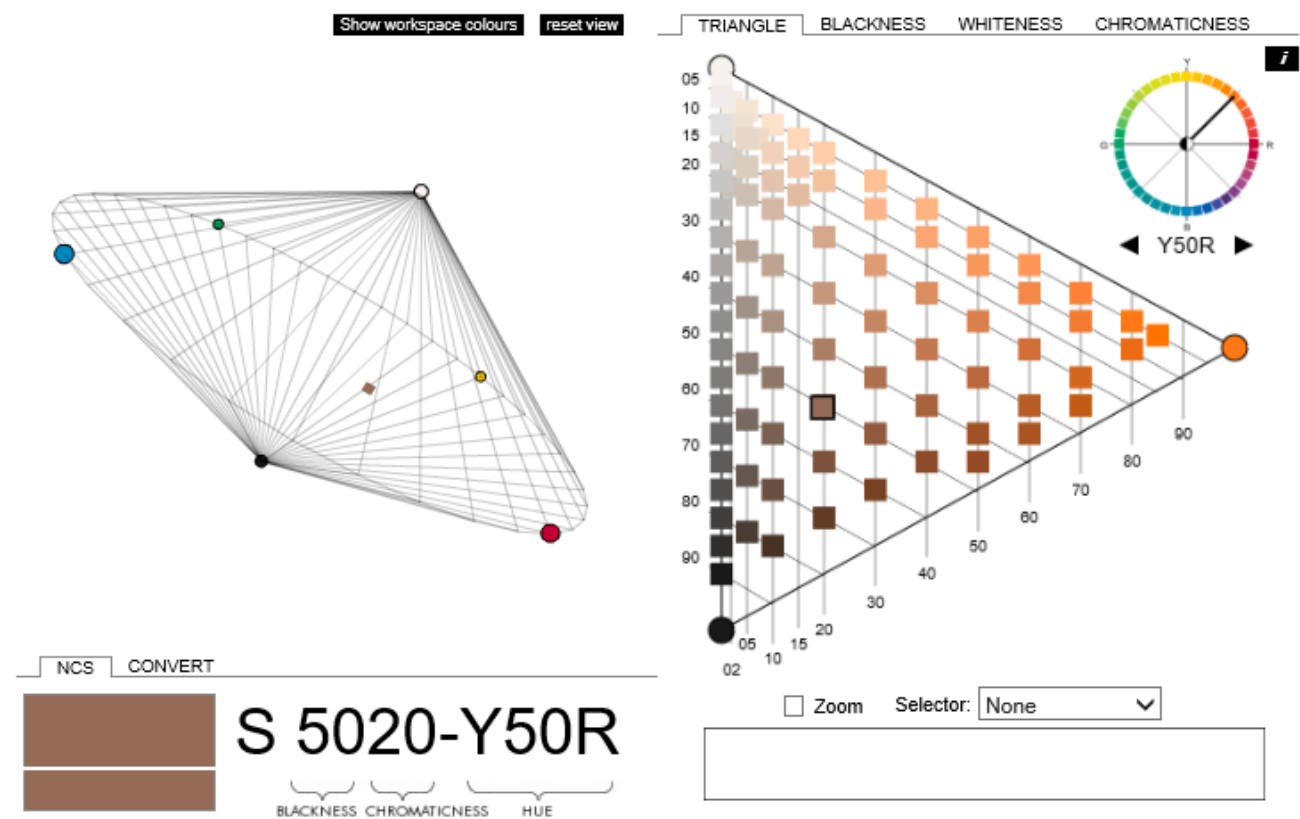
LRV D65 10°	S 4010-Y50R
LRV	31

CMYK EURO	
S 4010-Y50R	
C	25
M	35
Y	43
K	16

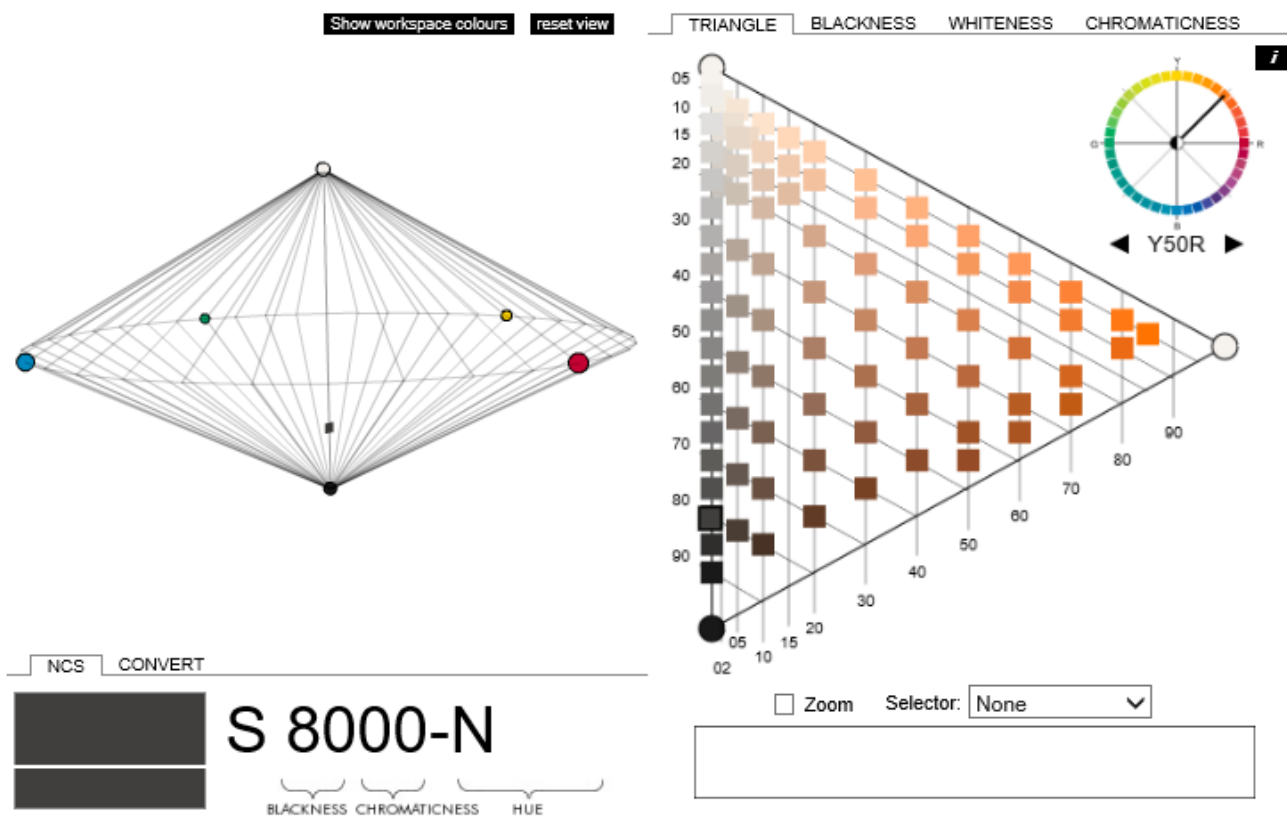
Tabela 18: Identificação de cor 18. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



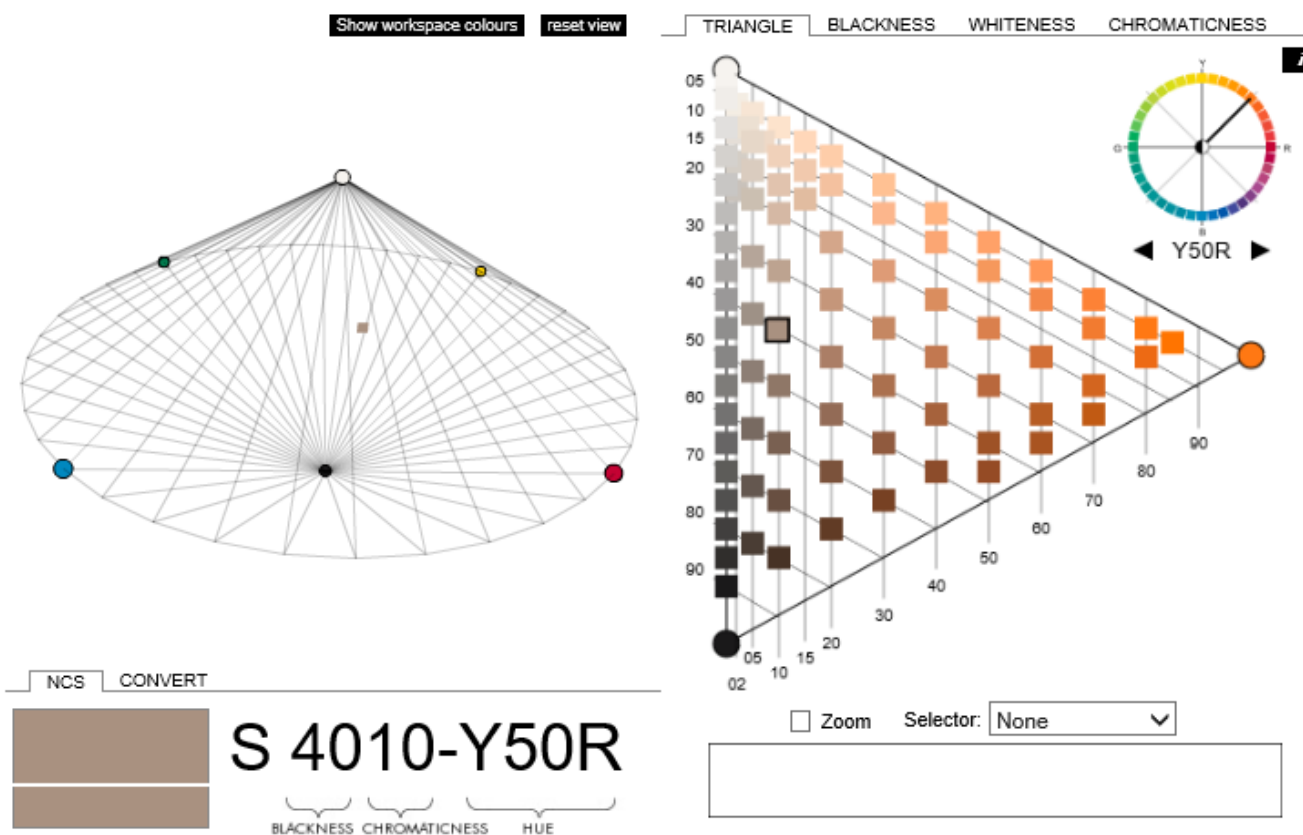
Gráficos 13: Prisma, triângulo e círculo e cor 13. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



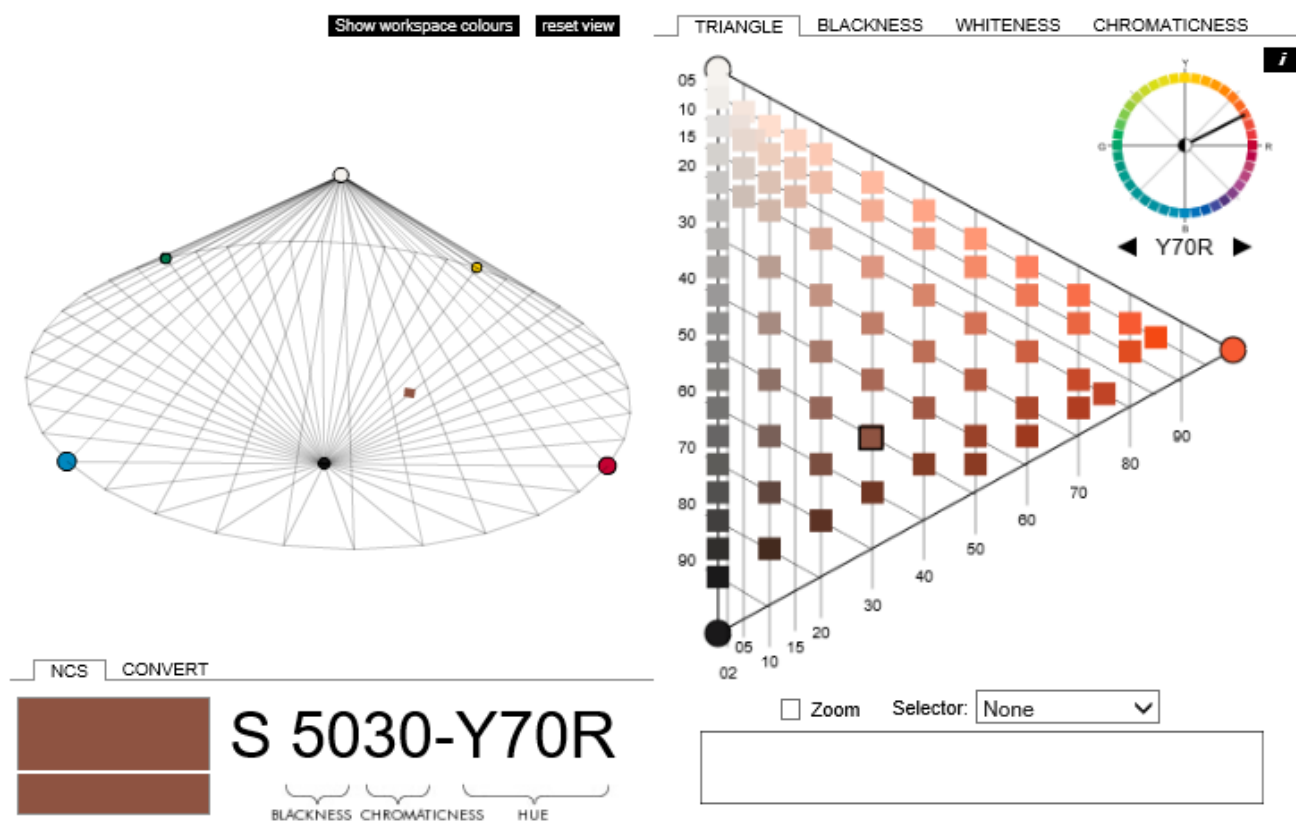
Gráficos 14: Prisma, triângulo e círculo e cor 14. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



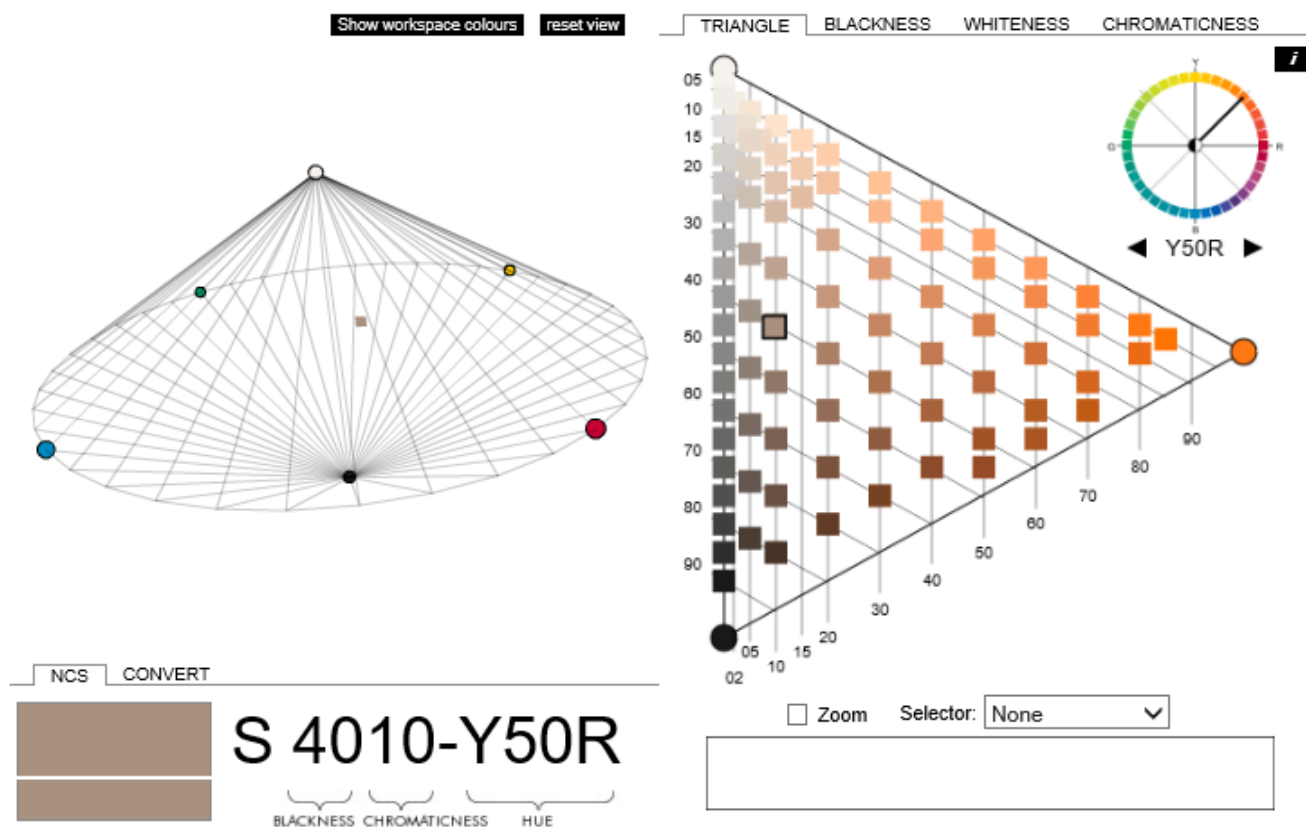
Gráficos 15: Prisma, triângulo e círculo e cor 15. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 16: Prisma, triângulo e círculo e cor 16. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 17: Prisma, triângulo e círculo e cor 17. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 18: Prisma, triângulo e círculo e cor 18. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA RECEBE ESTATUTO DA ORDEM NOSSA SENHORA DIANTE DA SANTÍSSIMA TRINDADE:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5010-Y30R	11:26:15	21/05/2019
PAGINA	Pg 71 Row 6	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,45	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 5010-Y30R		
R	56%	142
G	47%	120
B	38%	98
HTML	8E7862	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5010-Y30R		
R	53%	135
G	47%	119
B	39%	99
HTML	877763	

CIE Lab D 65 10°	
S 5010-Y30R	
L	51,58
a	5,70
b	14,42

LRV D65 10°	S 5010-Y30R
LRV	23

CMYK EURO	
S 5010-Y30R	
C	31
M	40
Y	54
K	29

Tabela 19: Identificação de cor 19. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5010-Y50R	11:27:38	21/05/2019
PAGINA		Pg 71 Row 8
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,45	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 5010-Y50R		
R	56%	143
G	47%	119
B	40%	103
HTML	8F7767	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5010-Y50R		
R	53%	135
G	46%	118
B	40%	103
HTML	877667	

CIE Lab D 65 10°	
S 5010-Y50R	
L	51,22
a	7,12
b	11,09

LRV D65 10°	S 5010-Y50R
LRV	22

CMYK EURO	
S 5010-Y50R	
C	31
M	41
Y	50
K	28

Tabela 20: Identificação de cor 20. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7005-B80G	11:31:00	21/05/2019
PAGINA	Pg Row	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,27	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 7005-B80G		
R	30%	77
G	34%	87
B	33%	84
HTML	4D5754	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 7005-B80G		
R	32%	81
G	34%	87
B	33%	85
HTML	575755	

CIE Lab D 65 10°	
S 7005-B80G	
L	36,08
a	-4,22
b	0,14

LRV D65 10°	S 7005-B80G
LRV	12

CMYK EURO	
S 7005-B80G	
C	59
M	41
Y	49
K	49

Tabela 21: Identificação de cor 21. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8005-Y80R	11:34:26	21/05/2019
PAGINA		Pg 13 Row 9
PRECISÃO		II
NCS Lightness	V= 0,18	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 8005-Y80R		
R	27%	69
G	21%	53
B	19%	49
HTML	453531	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 8005-Y80R		
R	26%	67
G	22%	56
B	21%	53
HTML	433835	

CIE Lab D 65 10°	
S 8005-Y80R	
L	24,17
a	5,05
b	4,49

LRV D65 10°	S 8005-Y80R
LRV	7

CMYK EURO	
S 8005-Y80R	
C	49
M	62
Y	62
K	90

Tabela 22: Identificação de cor 22. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y70R	11:35:49	21/05/2019
PAGINA	Pg 68 Row 9	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,39	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 5020-Y70R		
R	58%	148
G	40%	102
B	35%	89
HTML	946659	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5020-Y70R		
R	53%	136
G	40%	102
B	35%	90
HTML	88665A	

CIE Lab D 65 10°	
S 5020-Y70R	
L	46,78
a	15,31
b	13,94

LRV D65 10°	S 5020-Y70R
LRV	19

CMYK EURO	
S 5020-Y70R	
C	26
M	54
Y	55
K	29

Tabela 23: Identificação de cor 23. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4050-Y80R	11:40:33	21/05/2019
PAGINA	Pg 115 Row 1	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,27	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 4050-Y80R		
R	56%	142
G	22%	56
B	17%	43
HTML	8E382B	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 4050-Y80R		
R	49%	124
G	23%	59
B	18%	47
HTML	7C3B2F	

CIE Lab D 65 10°	
S 4050-Y80R	
L	34,72
a	33,03
b	23,40

LRV D65 10°	S 4050-Y80R
LRV	11

CMYK EURO	
S 4050-Y80R	
C	15
M	84
Y	86
K	38

Tabela 24: Identificação de cor 24. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7502-G	11:41:05	21/05/2019
PAGINA	Pg 10 Row 10	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,24	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 7502-G		
R	29%	75
G	31%	78
B	30%	77
HTML	4B4E4D	

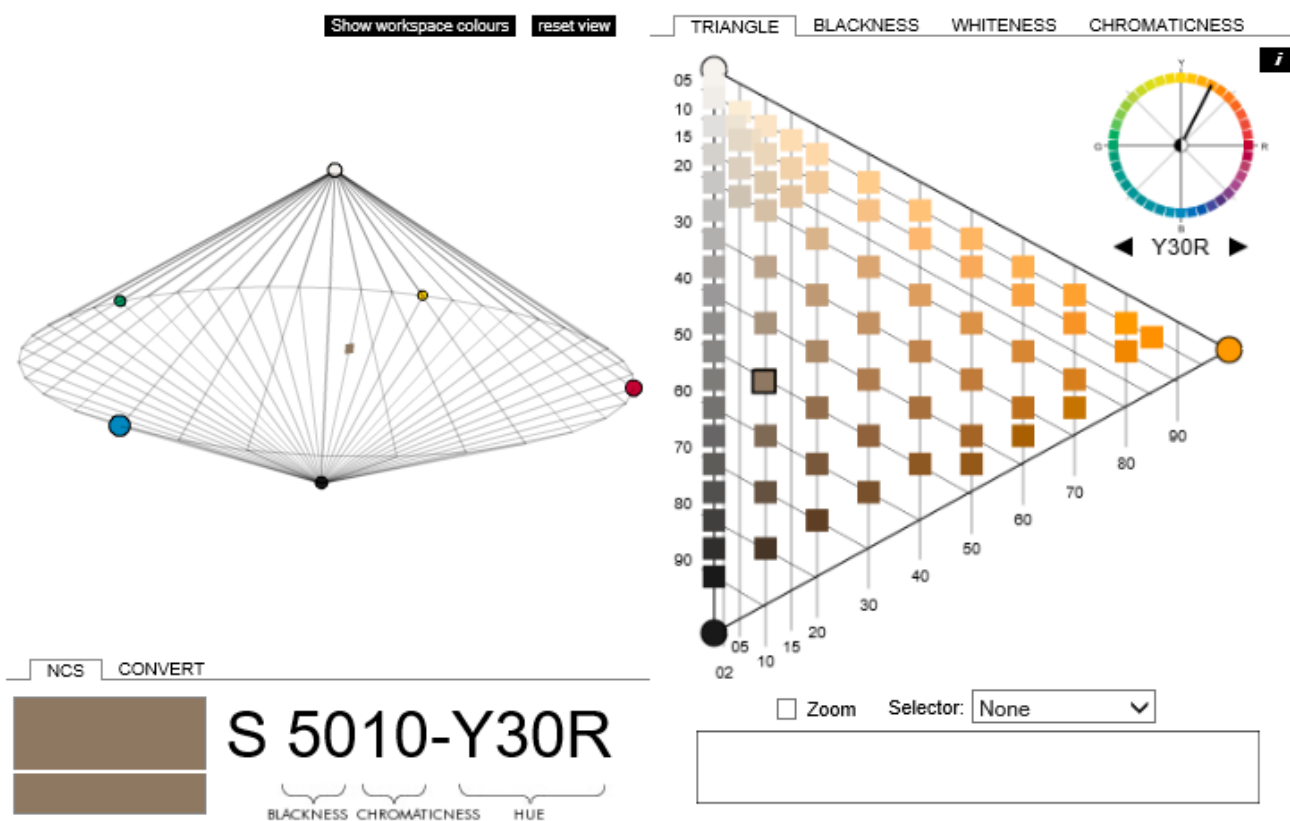
ADOBE RGB D 65 2°		
S 7502-G		
R	30%	77
G	31%	79
B	31%	78
HTML	4D4F4E	

CIE Lab D 65 10°	
S 7502-G	
L	32,67
a	-2,00
b	0,49

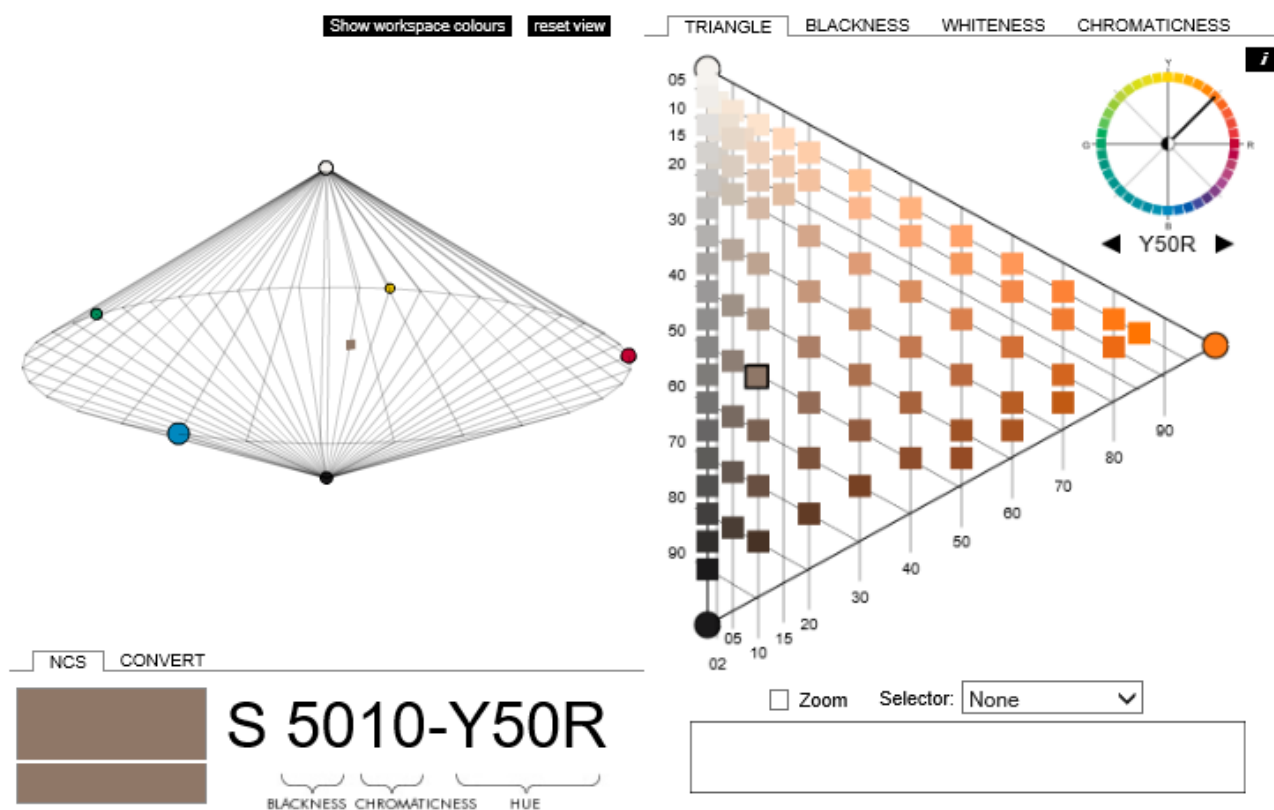
LRV D65 10°	S 7502-G
LRV	10

CMYK EURO	
S 7502-G	
C	58
M	46
Y	49
K	54

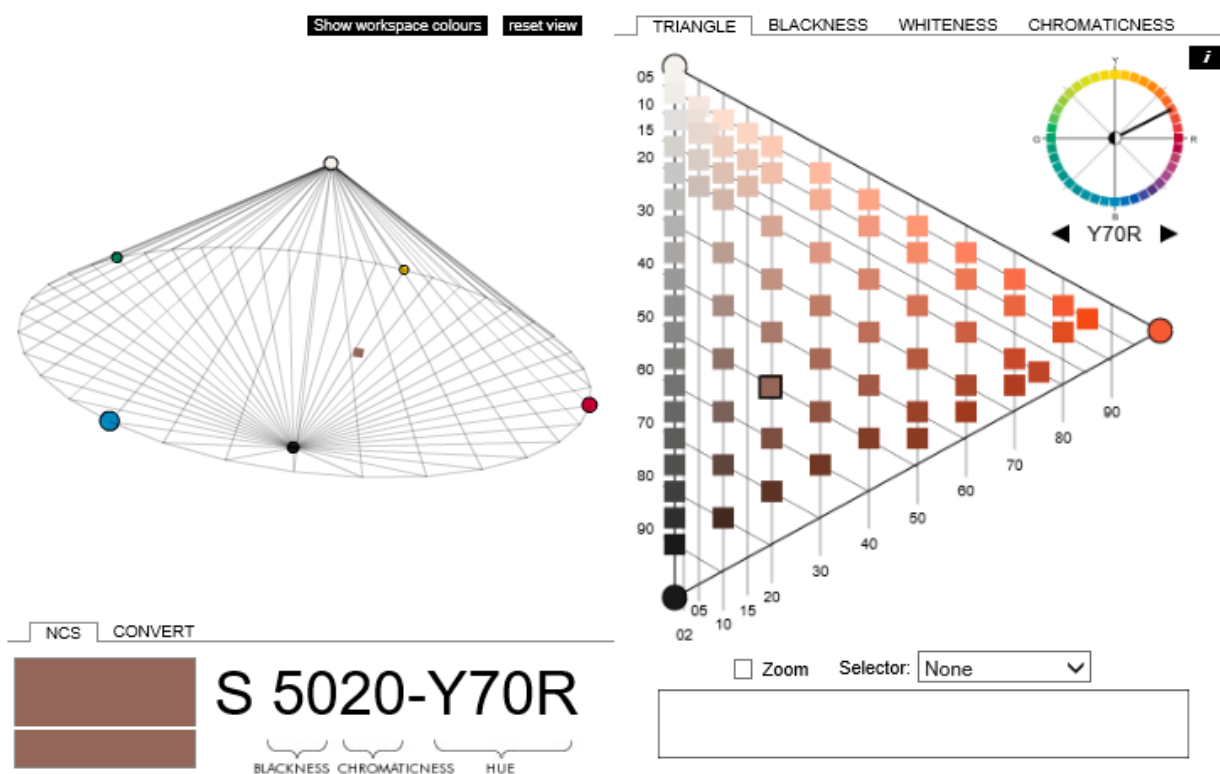
Tabela 25: Identificação de cor 25. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



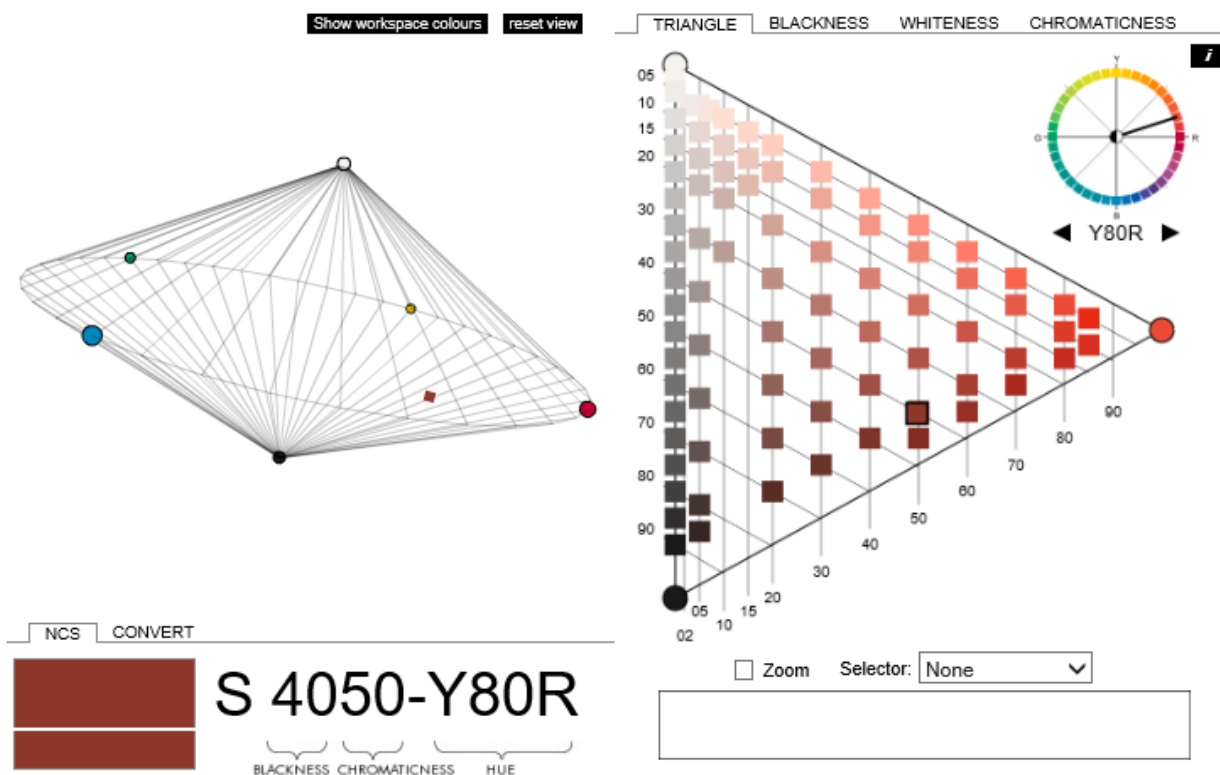
Gráficos 19: Prisma, triângulo e círculo e cor 19. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



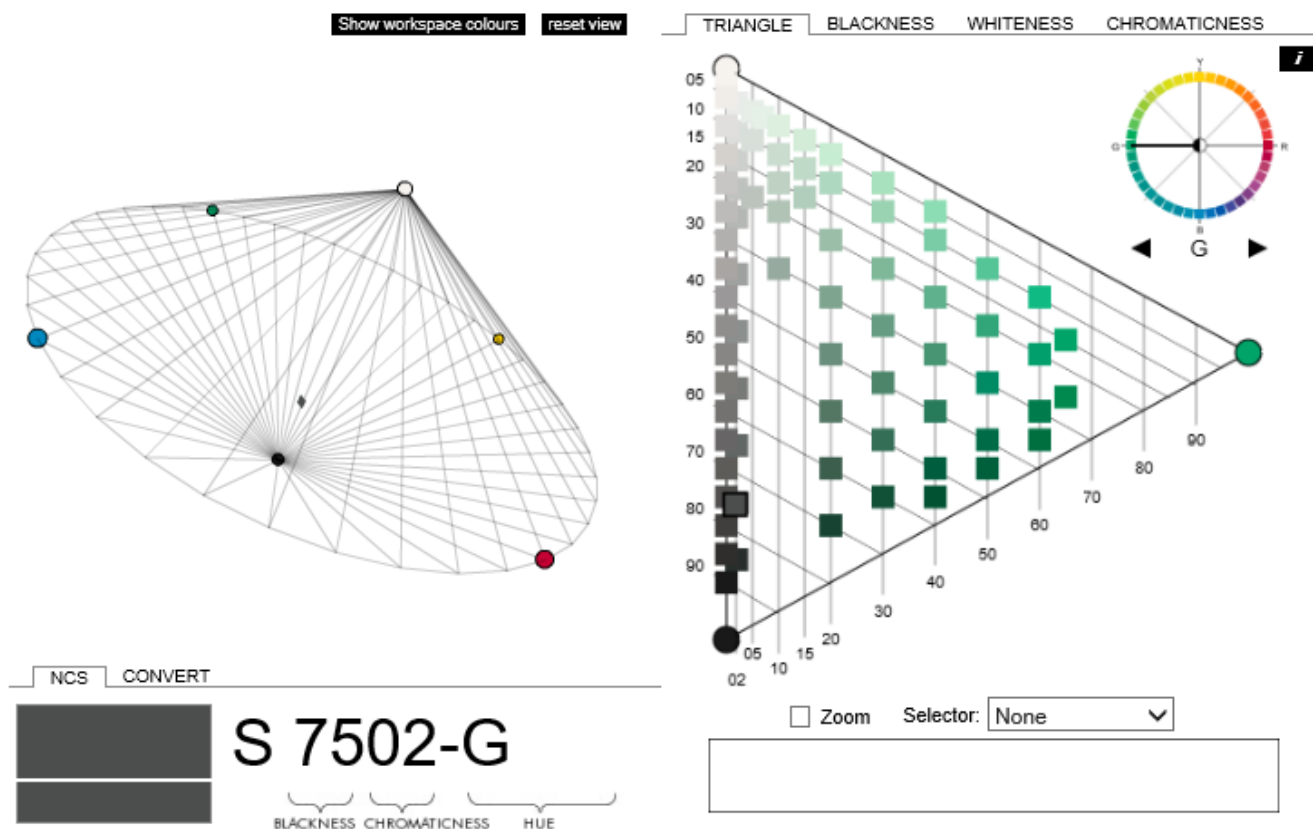
Gráficos 20: Prisma, triângulo e círculo e cor 20. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 23: Prisma, triângulo e círculo e cor 23. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 24: Prisma, triângulo e círculo e cor 24. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 25: Prisma, triângulo e círculo e cor 25. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOSSA SENHORA DO CARMO PROTETORA:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4010-Y30R	11:54:59	21/05/2019
PAGINA	Pg 77 Row 5	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,57	
Matt/Semi-matt		

sRGB D 65 2°		
S 4010-Y30R		
R	65%	167
G	57%	146
B	49%	124
HTML	A7927C	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 4010-Y30R		
R	63%	160
G	57%	145
B	49%	124
HTML	A0917C	

CIE Lab D 65 10°	
S 4010-Y30R	
L	61,18
a	5,03
b	13,16

LRV D65 10°	S 4010-Y30R
LRV	31

CMYK EURO	
S 4010-Y30R	
C	25
M	33
Y	45
K	17

Tabela 26: Identificação de cor 26. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3010-Y40R	11:55:27	21/05/2019
PAGINA		Pg 58 Row 7
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,65	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D 65 2°		
S 3010-y40r		
R	73%	187
G	63%	160
B	54%	138
HTML	BBA0BA	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 3010-Y40R		
R	70%	179
G	62%	159
B	54%	138
HTML	B39F8A	

CIE Lab D 65 10°	
S 3010-Y40R	
L	67,24
a	6,44
b	13,91

LRV D65 10°	S 3010-Y40R
LRV	39

CMYK EURO	
S 3010-Y40R	
C	19
M	31
Y	42
K	10

Tabela 27: Identificação de cor 27. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y80R	11:57:00	21/05/2019
PAGINA		Pg 117 Row 1
PRECISÃO		II
NCS Lightness	V= 0,31	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D 65 2°		
S 5030-Y80R		
R	53%	136
G	31%	78
B	27%	67
HTML	884E43	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5030-Y80R		
R	48%	122
G	31%	79
B	27%	69
HTML	7A4F45	

CIE Lab D 65 10°	
S 5030-Y80R	
L	38,23
a	22,13
b	15,05

LRV D65 10°	S 5030-Y80R
LRV	13

CMYK EURO	
S 5030-Y80R	
C	23
M	67
Y	64
K	38

Tabela 28: Identificação de cor 28. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8005-Y50R	11:59:27	21/05/2019
PAGINA		Pg 12 Row 9
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,19	
Matt/Semi-matt/Glossy		

sRGB D 65 2°		
S 8005-Y50R		
R	29%	74
G	24%	61
B	20%	52
HTML	4A3D34	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 8005-Y50R		
R	28%	72
G	25%	63
B	22%	56
HTML	483F38	

CIE Lab D 65 10°	
S 8005-Y50R	
L	26,23
a	4,09
b	6,55

LRV D65 10°	S 8005-Y50R
LRV	8

CMYK EURO	
S 8005-Y50R	
C	49
M	56
Y	64
K	66

Tabela 29: Identificação de cor 29. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5010-Y10R	12:05:58	21/05/2019
PAGINA	Pg 71 Row 4	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,48	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D 65 2°		
S 5010-Y10R		
R	57%	145
G	57%	128
B	41%	105
HTML	918169	

ADOBE RGB D 65 2°		
S 5010-Y10R		
R	55%	140
G	50%	128
B	42%	106
HTML	8C806A	

CIE Lab D 65 10°	
S 5010-Y10R	
L	53,97
a	3,11
b	13,74

LRV D65 10°	S 5010-Y10R
LRV	24

CMYK EURO	
S 5010-Y10R	
C	31
M	35
Y	52
K	26

Tabela 30: Identificação de cor 30. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3020-Y20R	12:08:34	21/05/2019
PAGINA	Pg 59 Row 5	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,62	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D 65 2°		
S 3020-Y20Y		
R	73%	186
G	61%	155
B	44%	113
HTML	BA9B71	

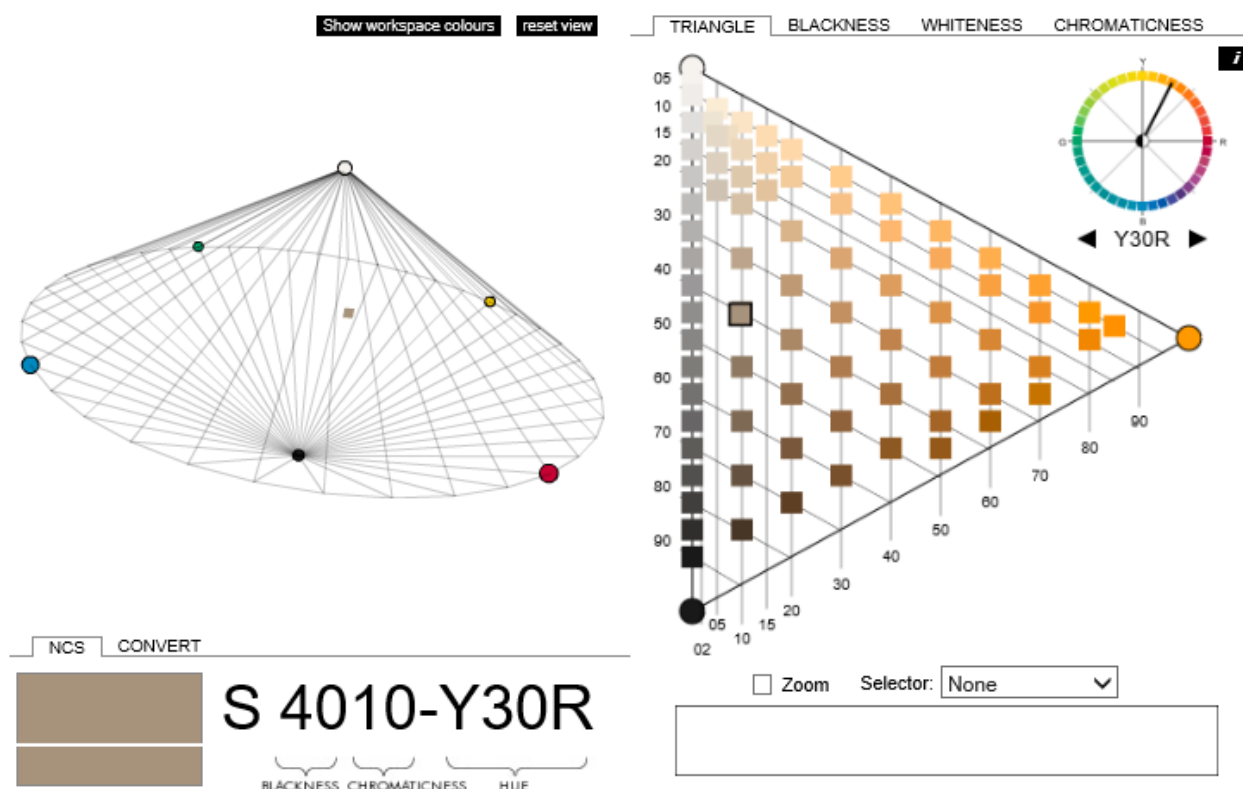
ADOBE RGB D 65 2°		
S 3020-Y20R		
R	69%	176
G	61%	153
B	45%	114
HTML	B09972	

CIE Lab D 65 10°	
S 3020-Y20R	
L	65,11
a	7,16
b	24,47

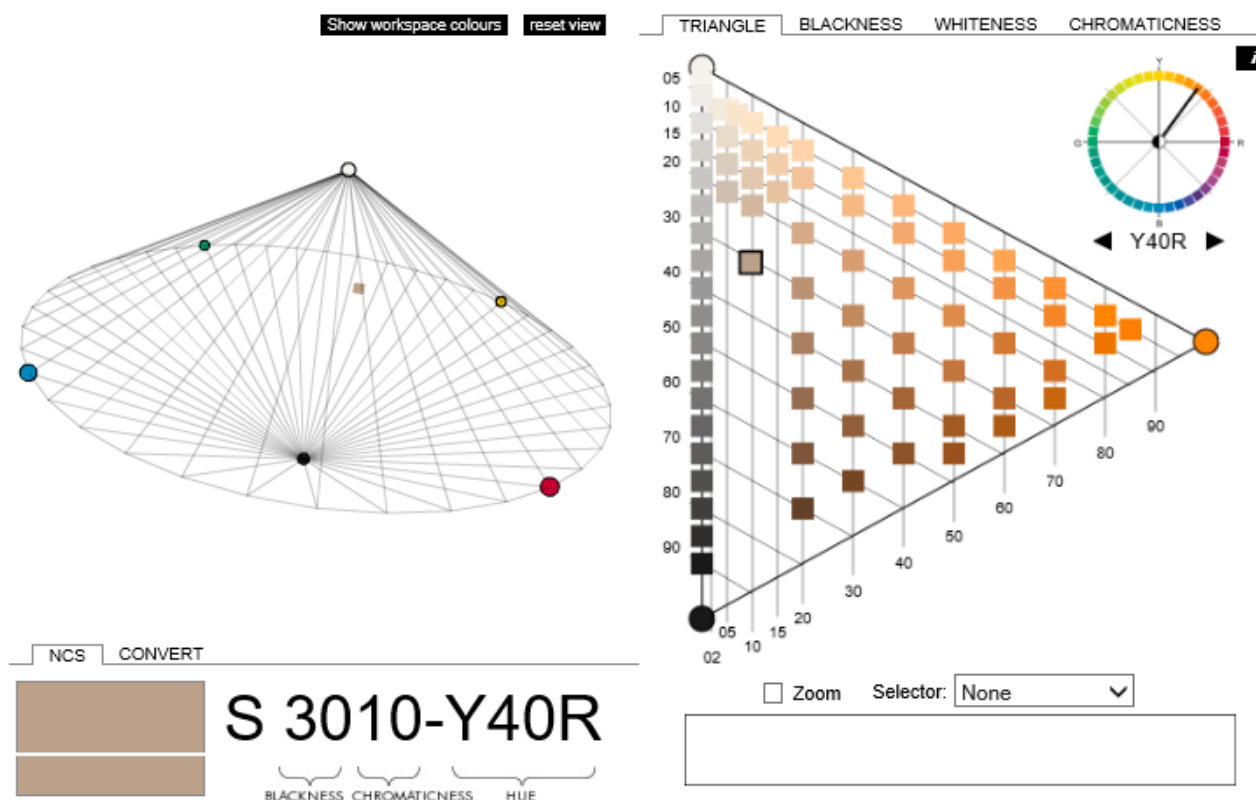
LRV D65 10°	S 3020-Y20R
LRV	36

CMYK EURO	
S 3020-Y20R	
C	17
M	31
Y	56
K	13

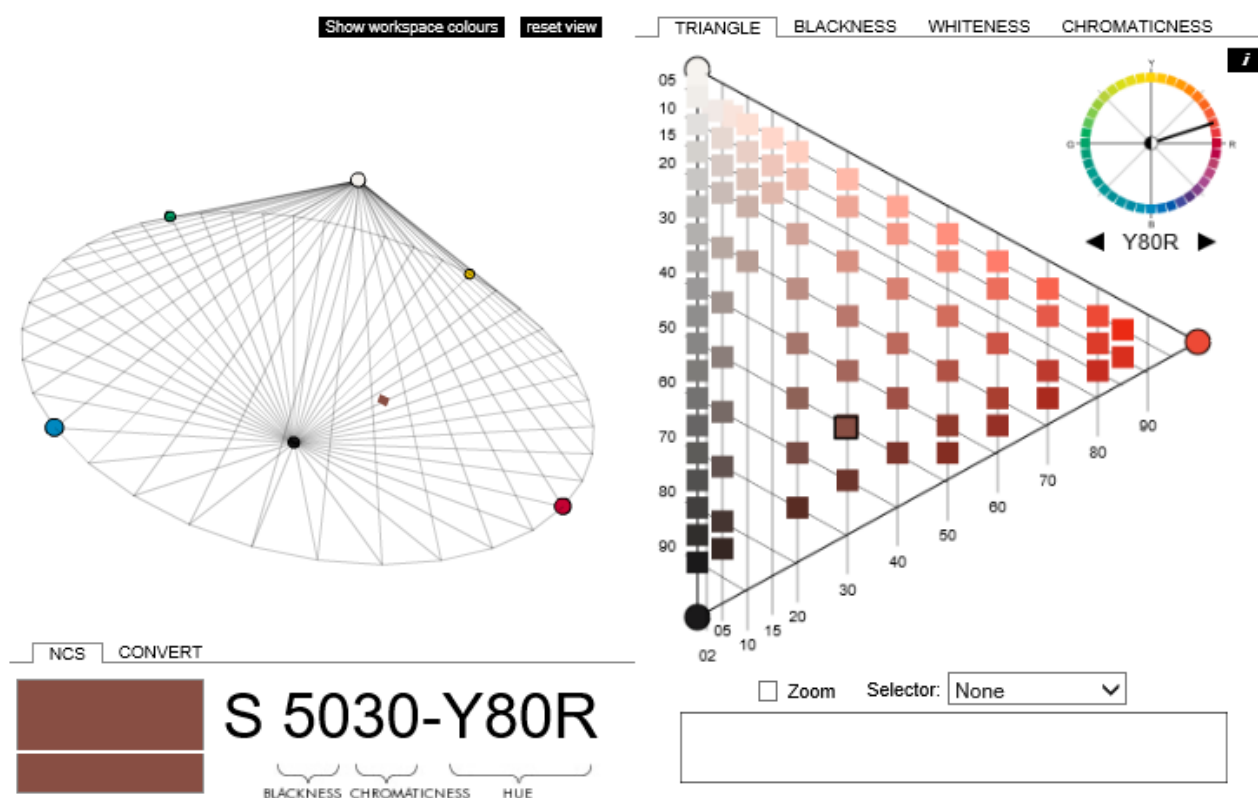
Tabela 31: Identificação de cor 31. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



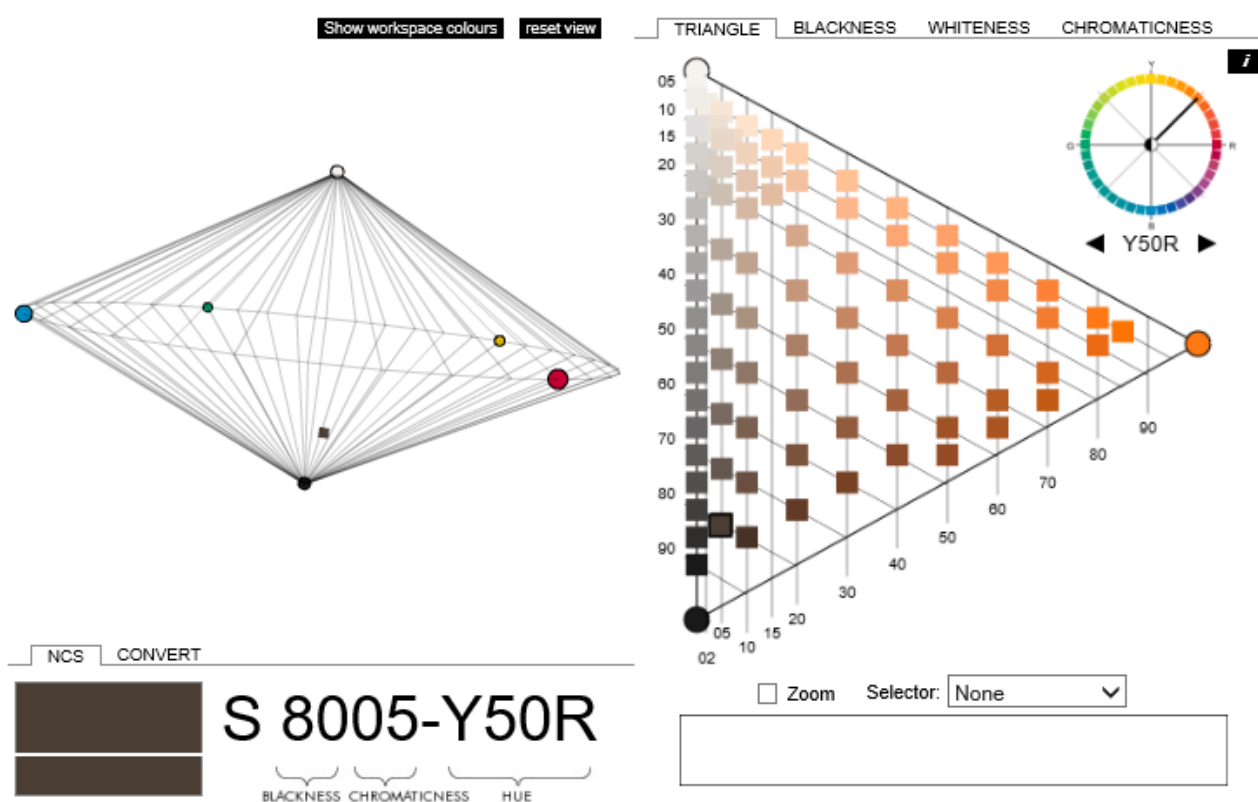
Gráficos 26: Prisma, triângulo e círculo e cor 26. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



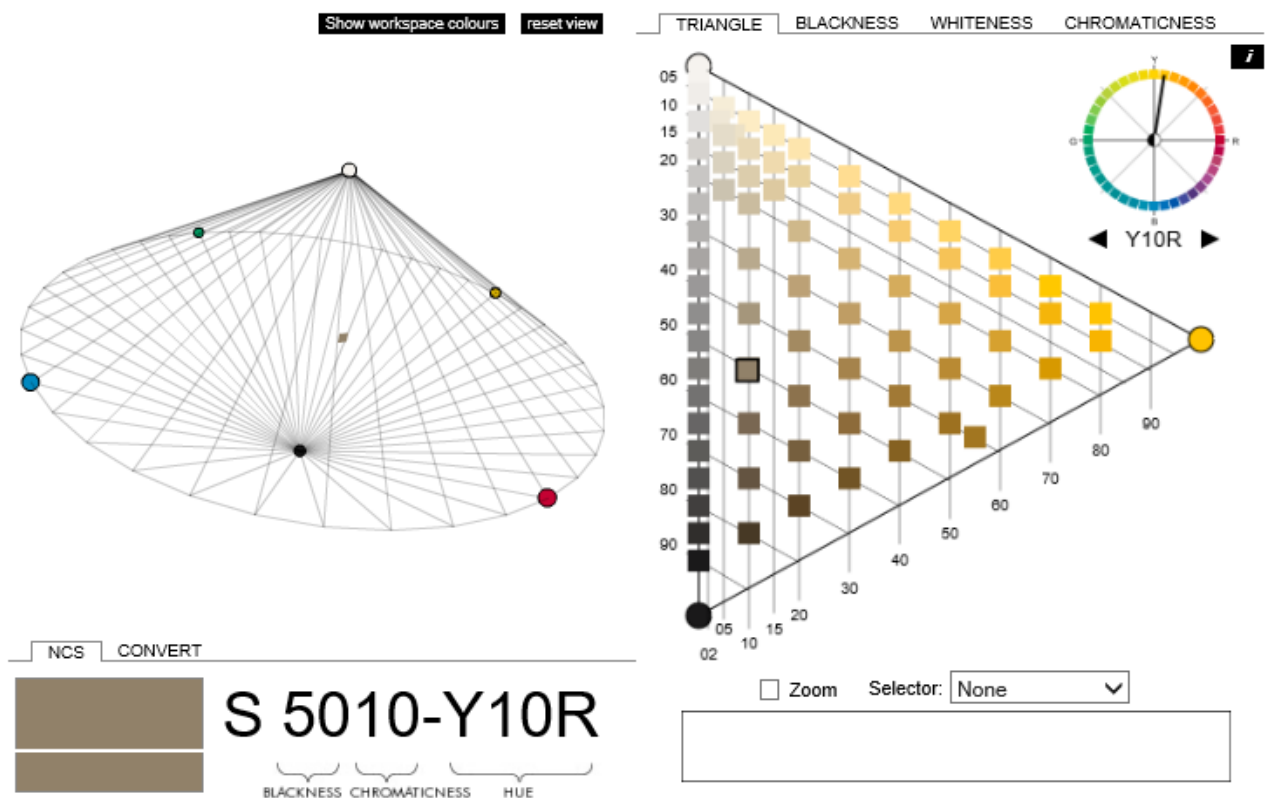
Gráficos 27: Prisma, triângulo e círculo e cor 27. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



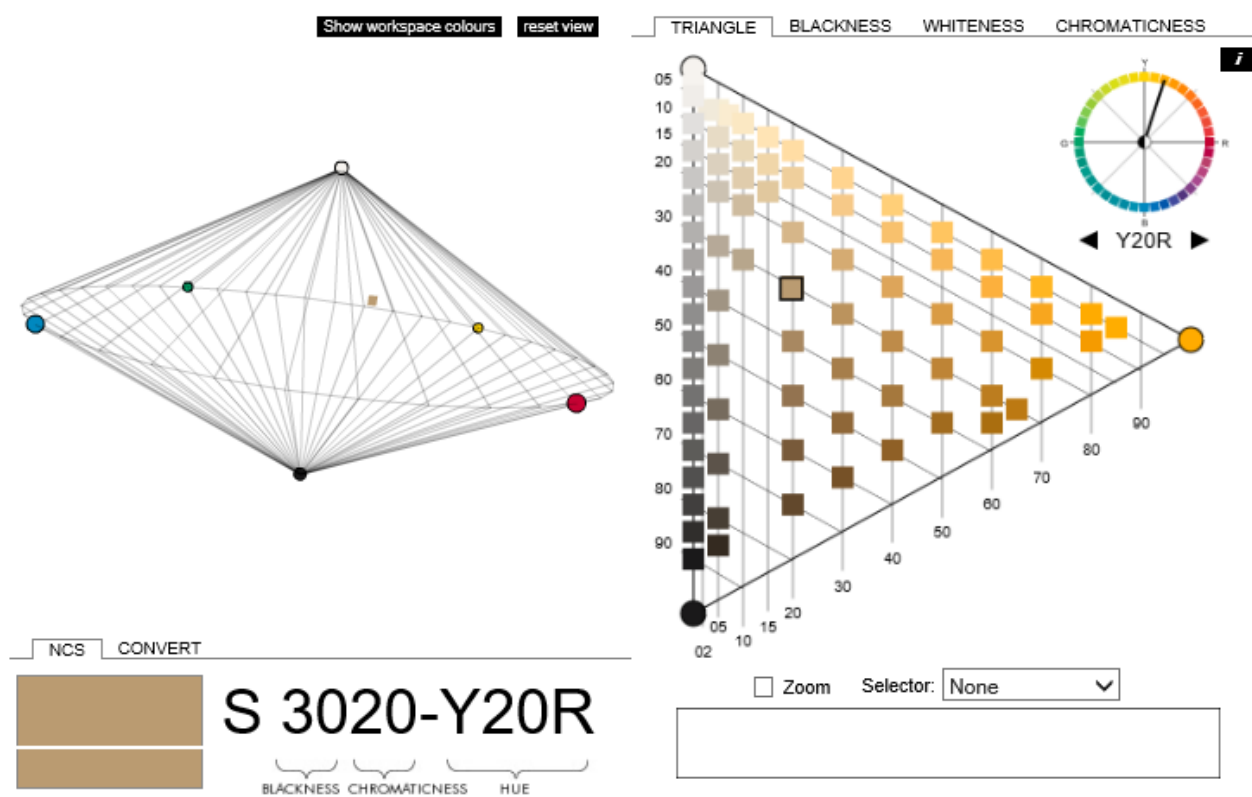
Gráficos 28: Prisma, triângulo e círculo e cor 28. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 29: Prisma, triângulo e círculo e cor 29. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 30: Prisma, triângulo e círculo e cor 30. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 31: Prisma, triângulo e círculo e cor 31. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA TEM A PRIMEIRA VISÃO DO ESPÍRITO SANTO:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4020-Y10R	09:45:51	11/06/2019
PAGINA	Pg 64 Row 3 #64,3	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,53	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 4020-Y10R		
R	64%	163
G	54%	138
B	38%	97
HTML	A38A61	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4020-Y10R		
R	61%	155
G	54%	137
B	39%	99
HTML	9B8963	

CIE Lab D65 10°	
S 4020-Y10R	
L	57,62
a	5,57
b	23,67

LRV D65 10°	S 4020-Y10R
LRV	28

CMYK EURO	
S 4020-Y10R	
C	23
M	34
Y	61
K	22

Tabela 32: Identificação de cor 32. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7000-N	09:46:27	11/06/2019
PAGINA	Pg 2 Row 5	#2,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,3	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 7000-N		
R	36%	93
G	36%	92
B	35%	89
HTML	5D5C59	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7000-N		
R	36%	93
G	36%	92
B	35%	90
HTML	5D5C5A	

CIE Lab D65 10°	
S 7000-N	
L	39,30
a	0,16
b	0,74

LRV D65 10°	S 7000-N
LRV	13

CMYK EURO	
S 7000-N	
C	51
M	44
Y	46
K	45

Tabela 33: Identificação de cor 33. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4030-Y20R	09:46:54	11/06/2019
PAGINA	Pg 65 Row 4 #65,4	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,49	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 4030-Y20R		
R	65%	166
G	49%	126
B	29%	75
HTML	A67E4B	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4030-Y20R		
R	61%	155
G	49%	125
B	31%	79
HTML	9B704F	

CIE Lab D65 10°	
S 4030-Y20R	
L	54,14
a	11,29
b	31,50

LRV D65 10°	S 4030-Y20R
LRV	25

CMYK EURO	
S 4030-Y20R	
C	19
M	41
Y	72
K	24

Tabela 34: Identificação de cor 34. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7010-G50Y	09:47:33	11/06/2019
PAGINA	Pg 212 Row 8 #212,8	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,27	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 7010-G50Y		
R	33%	84
G	34%	86
B	27%	68
HTML	545644	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7010-G50Y		
R	33%	85
G	34%	87
B	27%	70
HTML		

CIE Lab D65 10°	
S 7010-G50Y	
L	35,72
a	-4,28
b	9,87

LRV D65 10°	S 7010-G50Y
LRV	12

CMYK EURO	
S 7010-G50Y	
C	52
M	39
Y	64
K	53

Tabela 35: Identificação de cor 35. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y90R	09:48:04	11/06/2019
PAGINA Pg 114 Row 2 #114,2		
PRECISÃO III		
NCS Lightness	V= 0,34	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 4040-Y90R		
R	62%	158
G	31%	80
B	29%	75
HTML	9E504B	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4040-Y90R		
R	55%	140
G	32%	80
B	30%	77
HTML	8C514D	

CIE Lab D65 10°	
S 4040-Y90R	
L	42,36
a	28,81
b	16,21

LRV D65 10°	S 4040-Y90R
LRV	16

CMYK EURO	
S 4040-Y90R	
C	17
M	72
Y	60
K	27

Tabela 36: Identificação de cor 36. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8502-R	09:48:29	11/06/2019
PAGINA	Pg 124 Row 6 #124,6	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,15	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 8502-R		
R	20%	51
G	16%	42
B	16%	41
HTML	332A29	

ADOBE RGB D65 2°		
S 8502-R		
R	20%	52
G	18%	46
B	18%	45
HTML	342E2D	

CIE Lab D65 10°	
S 8502-R	
L	17,41
a	4,02
b	1,12

LRV D65 10°	S 8502-R
LRV	6

CMYK EURO	
S 8502-R	
C	57
M	67
Y	61
K	81

Tabela 37: Identificação de cor 37. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3010-Y10R	09:49:01	11/06/2019
PAGINA	Pg 58 Row 4	#58,4
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,67	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 3010-Y10R		
R	72%	184
G	66%	169
B	55%	141
HTML	B8A98D	

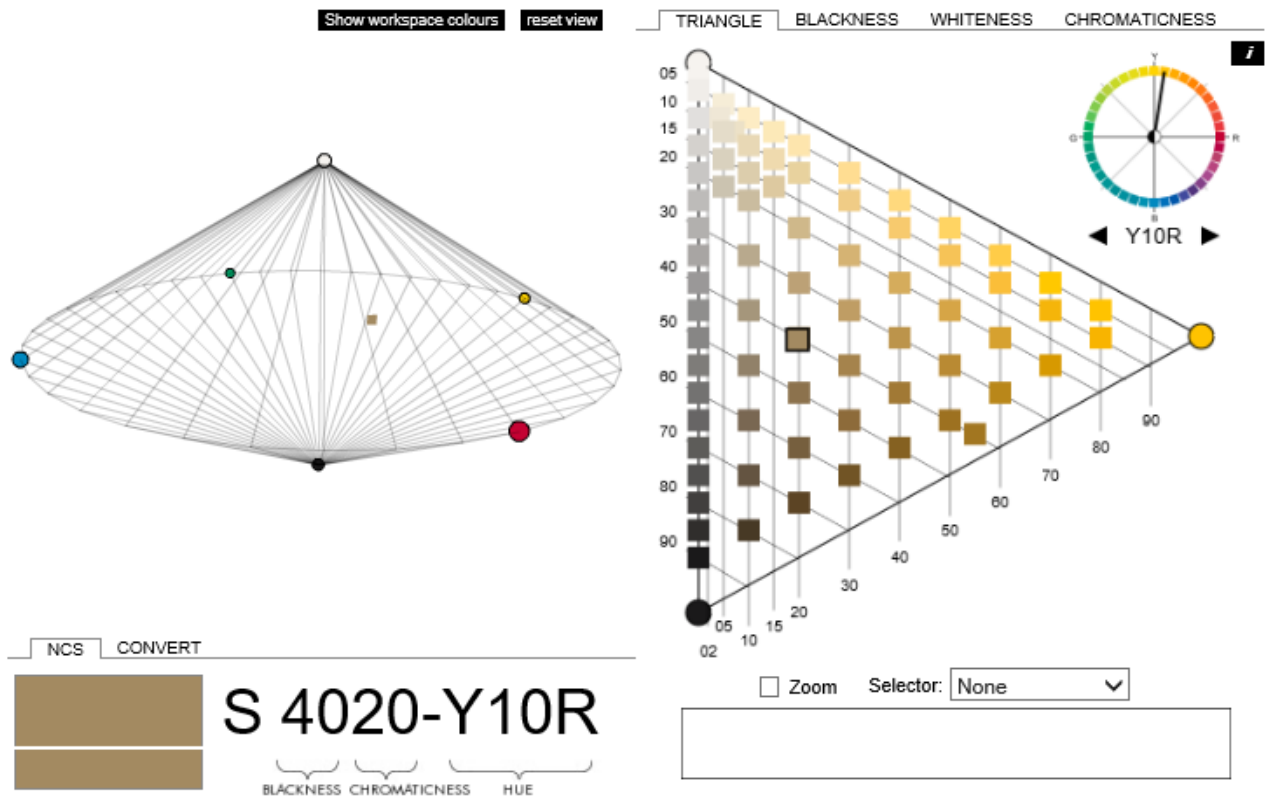
ADOBE RGB D65 2°		
S 3010-Y10R		
R	70%	179
G	65%	167
B	55%	141
HTML	B3A78D	

CIE Lab D65 10°	
S 3010-Y10R	
L	68,88
a	2,36
b	15,81

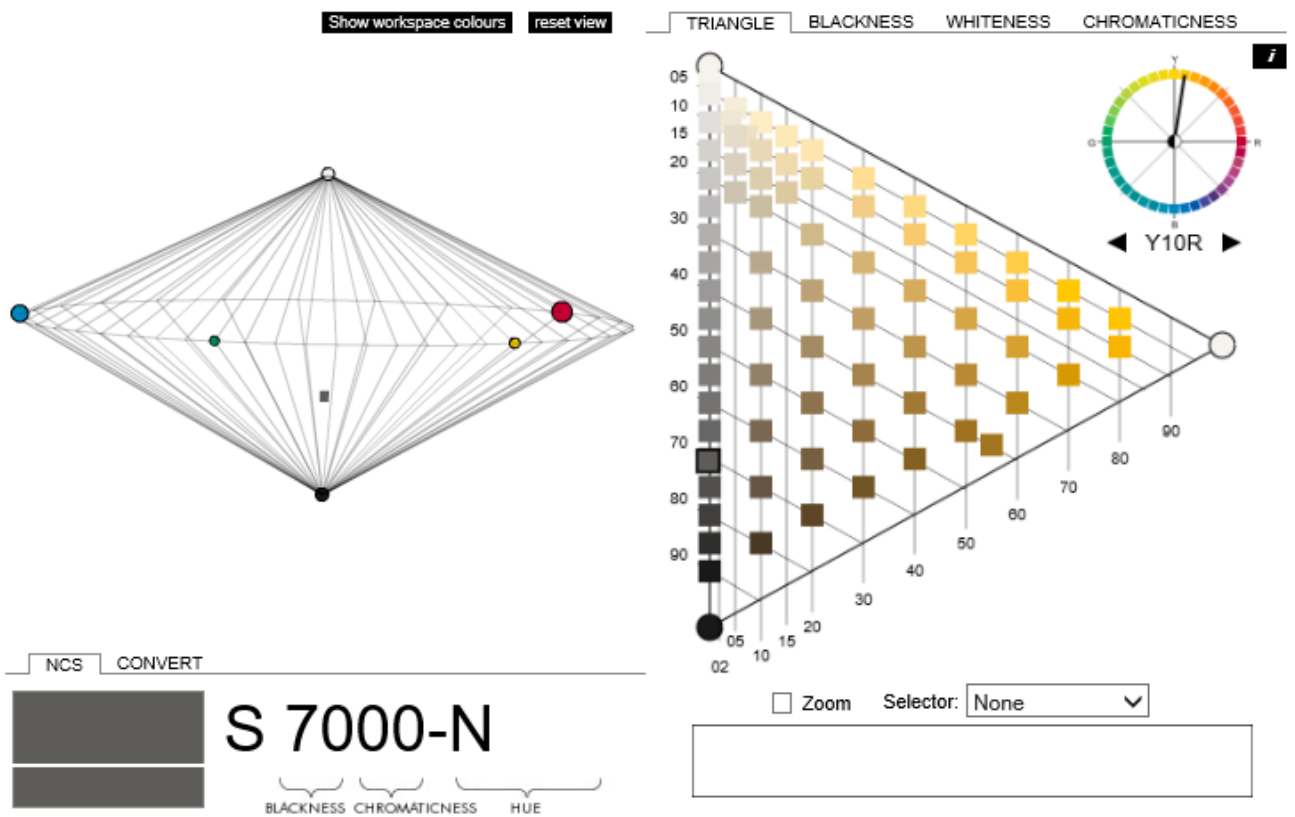
LRV D65 10°	S 3010-Y10R
LRV	41

CMYK EURO	
S 3010-Y10R	
C	21
M	24
Y	42
K	11

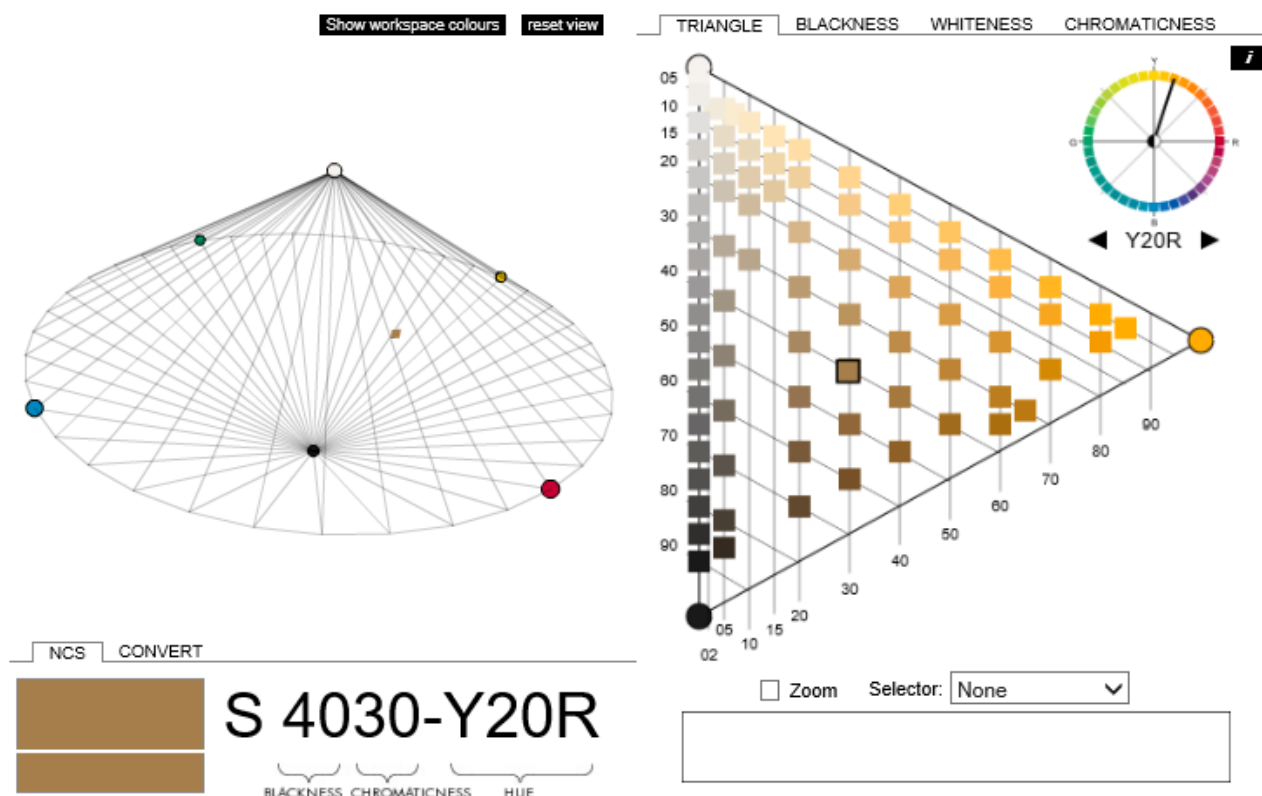
Tabela 38: Identificação de cor 38. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



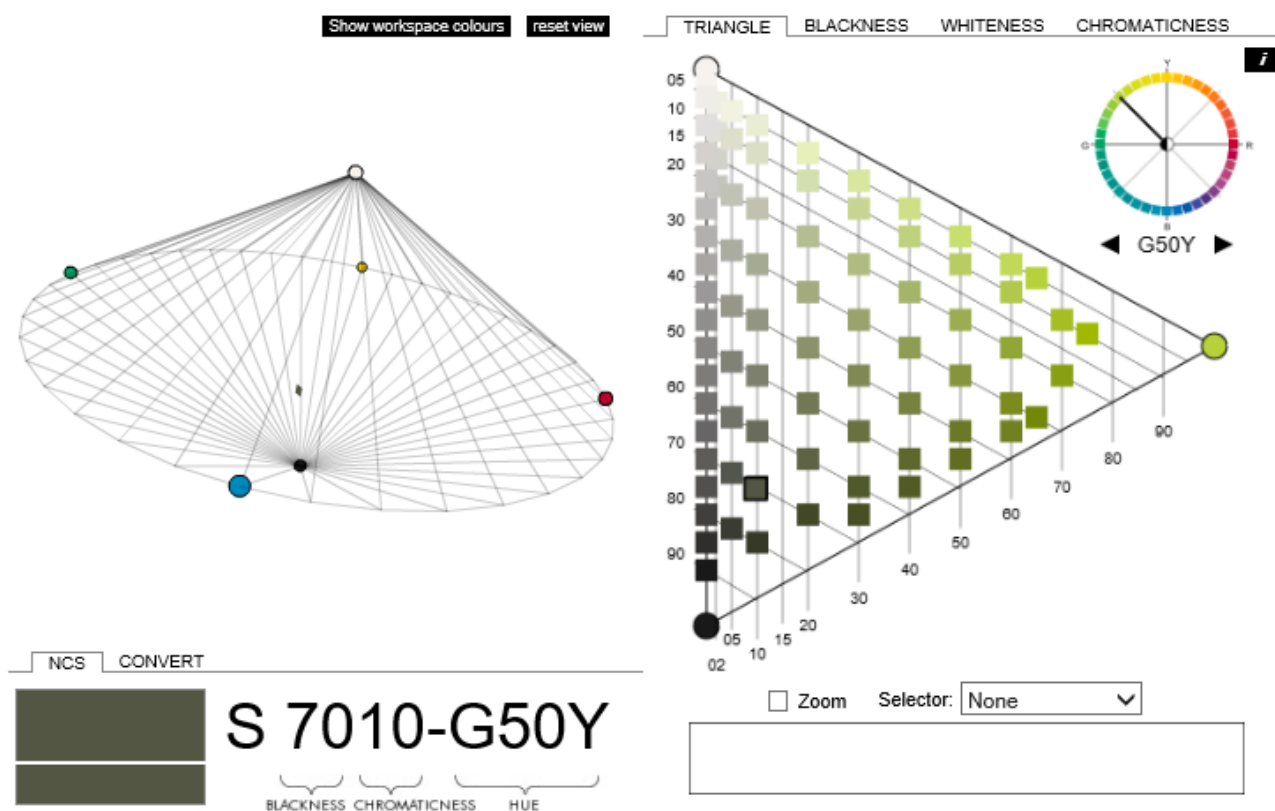
Gráficos 32: Prisma, triângulo e círculo e cor 32. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



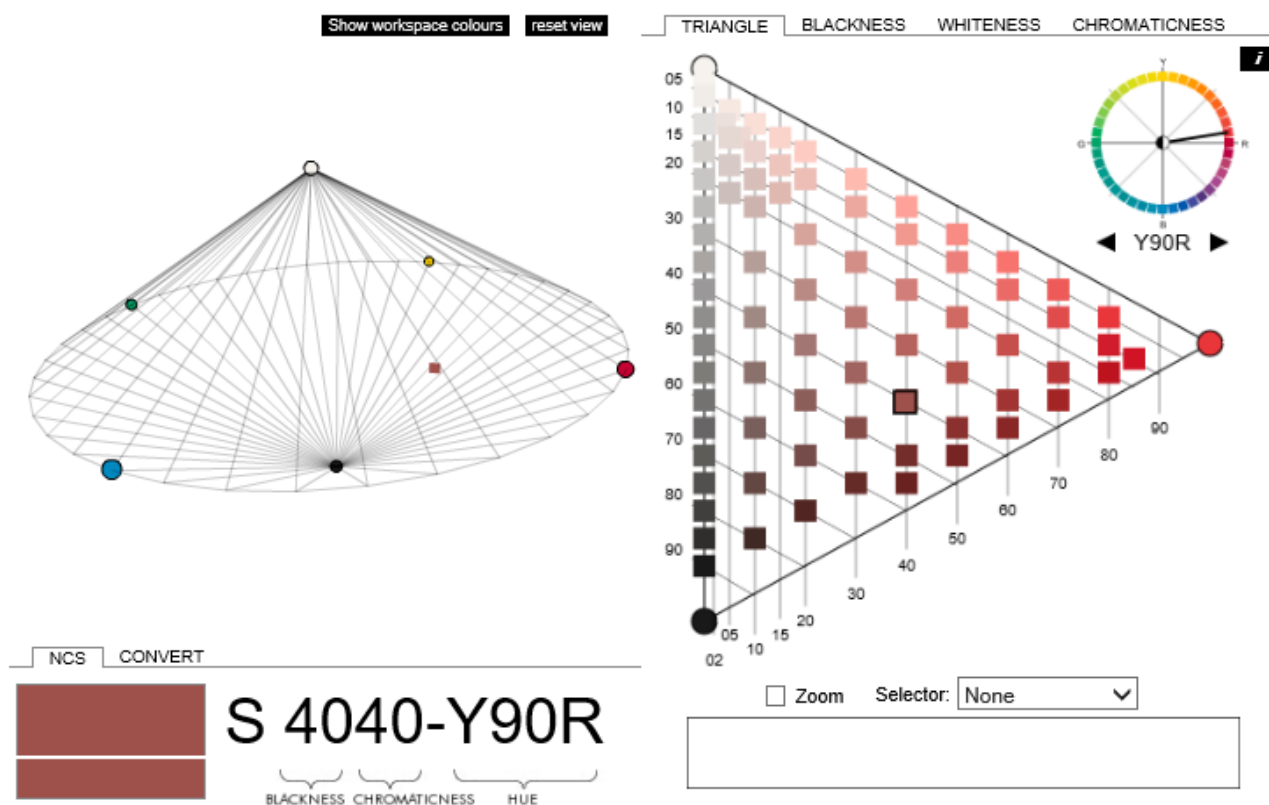
Gráficos 33: Prisma, triângulo e círculo e cor 33. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



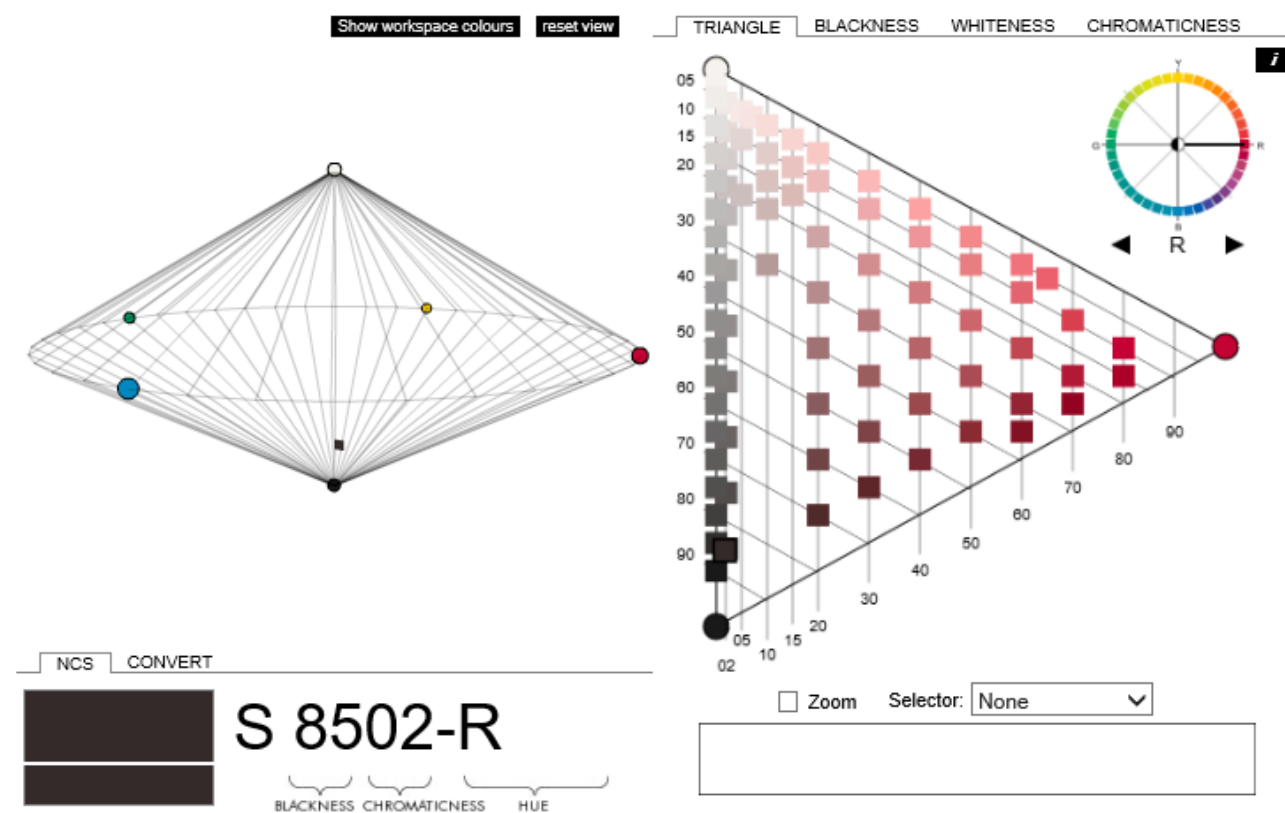
Gráficos 34: Prisma, triângulo e círculo e cor 34. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



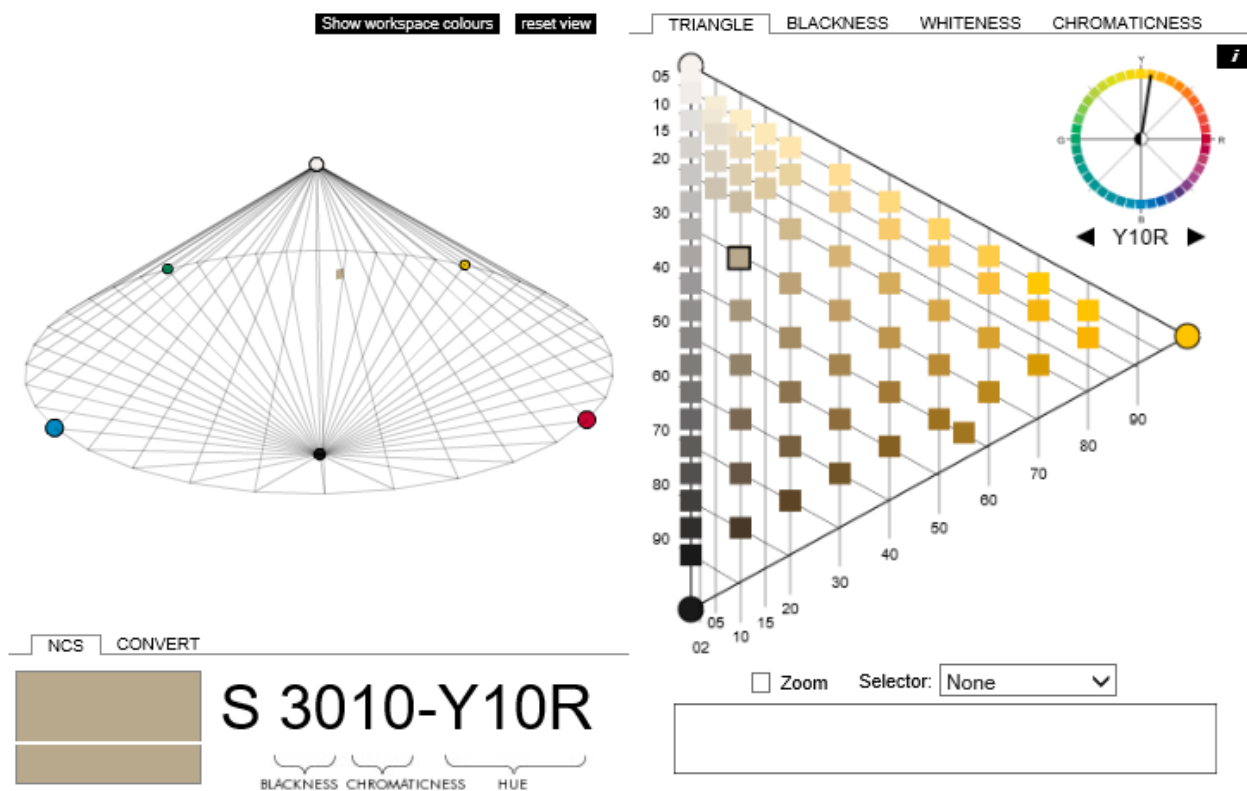
Gráficos 35: Prisma, triângulo e círculo e cor 35. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 36: Prisma, triângulo e círculo e cor 36. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 37: Prisma, triângulo e círculo e cor 37. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 38: Prisma, triângulo e círculo e cor 38. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA É MESTRA DE OREÇÃO DAS MONJAS CARMELITAS:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3010-Y10R	09:51:51	11/06/2019
PAGINA	Pg 58 Row 4 #58,4	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,67	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 3010-Y10R		
R	72%	184
G	66%	169
B	55%	141
HTML	B8A98D	

ADOBE RGB D65 2°		
S 3010-Y10R		
R	70%	179
G	65%	167
B	55%	141
HTML	B3A78D	

CIE Lab D65 10°	
S 3010-Y10R	
L	68,88
a	2,36
b	15,81

LRV D65 10°	S 3010-Y10R
LRV	41

CMYK EURO	
S 3010-Y10R	
C	21
M	24
Y	42
K	11

Tabela 39: Identificação de cor 39. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 6020-Y30R	09:52:43	11/06/2019
PAGINA	Pg 73 Row 5 #73,5	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,31	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 6020-Y30R		
R	47%	120
G	34%	87
B	23%	58
HTML	78573A	

ADOBE RGB D65 2°		
S 6020-Y30R		
R	44%	111
G	34%	87
B	24%	62
HTML	6F573E	

CIE Lab D65 10°	
S 6020-Y30R	
L	39,27
a	10,26
b	19,99

LRV D65 10°	S 6020-Y30R
LRV	14

CMYK EURO	
S 6020-Y30R	
C	29
M	52
Y	75
K	46

Tabela 40: Identificação de cor 40. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7502-G	09:53:00	11/06/2019
PAGINA	Pg 10 Row 10	#10,10
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,24	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 7502-G		
R	29%	75
G	31%	78
B	31%	77
HTML	4B4L4D	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7502-G		
R	30%	77
G	31%	79
B	31%	78
HTML	4D4F4E	

CIE Lab D65 10°	
S 7502-G	
L	32,67
a	-2,00
b	0,49

LRV D65 10°	S 7502-G
LRV	10

CMYK EURO	
S 7502-G	
C	58
M	46
Y	49
K	54

Tabela 41: Identificação de cor 41. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7010-Y70R	09:53:28	11/06/2019
PAGINA	Pg 72 Row 10 #72,10	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,23	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 7010-Y70R		
R	37%	95
G	27%	69
B	24%	61
HTML	5F453D	

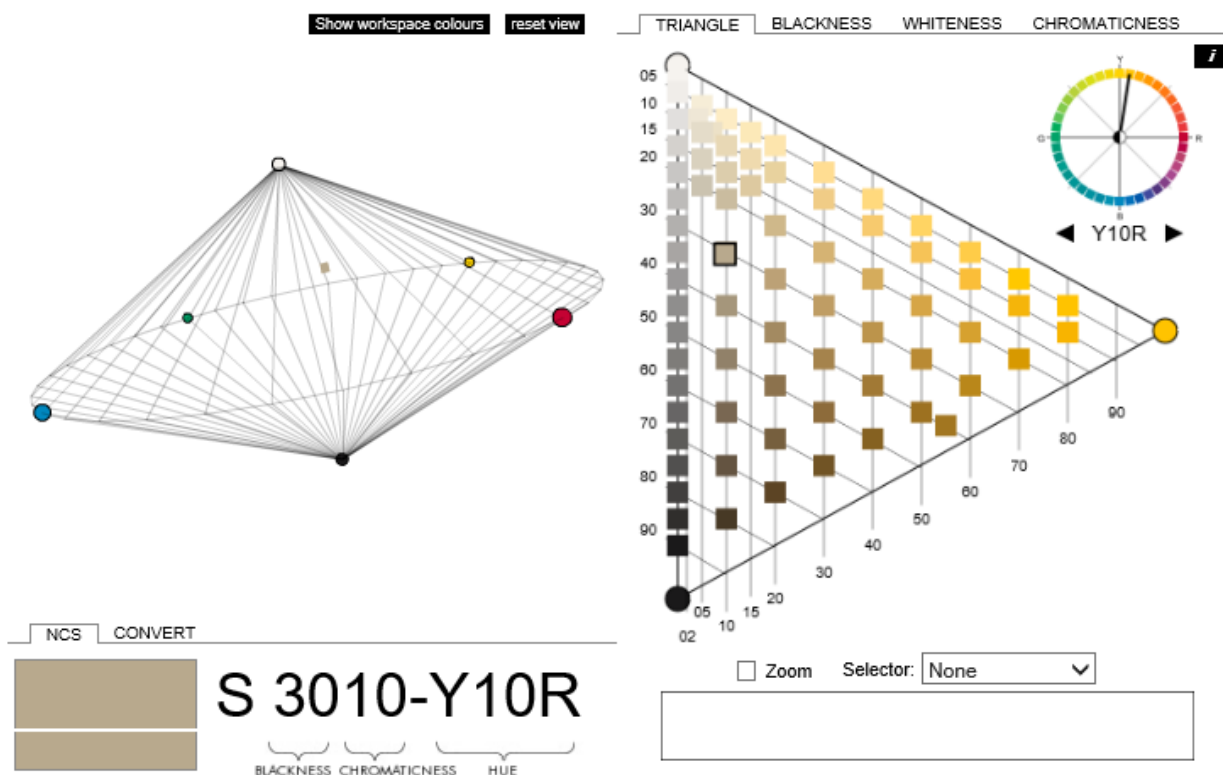
ADOBE RGB D65 2°		
S 7010-Y70R		
R	35%	89
G	28%	71
B	25%	63
HTML	59473F	

CIE Lab D65 10°	
S 7010-Y70R	
L	31,11
a	8,57
b	8,38

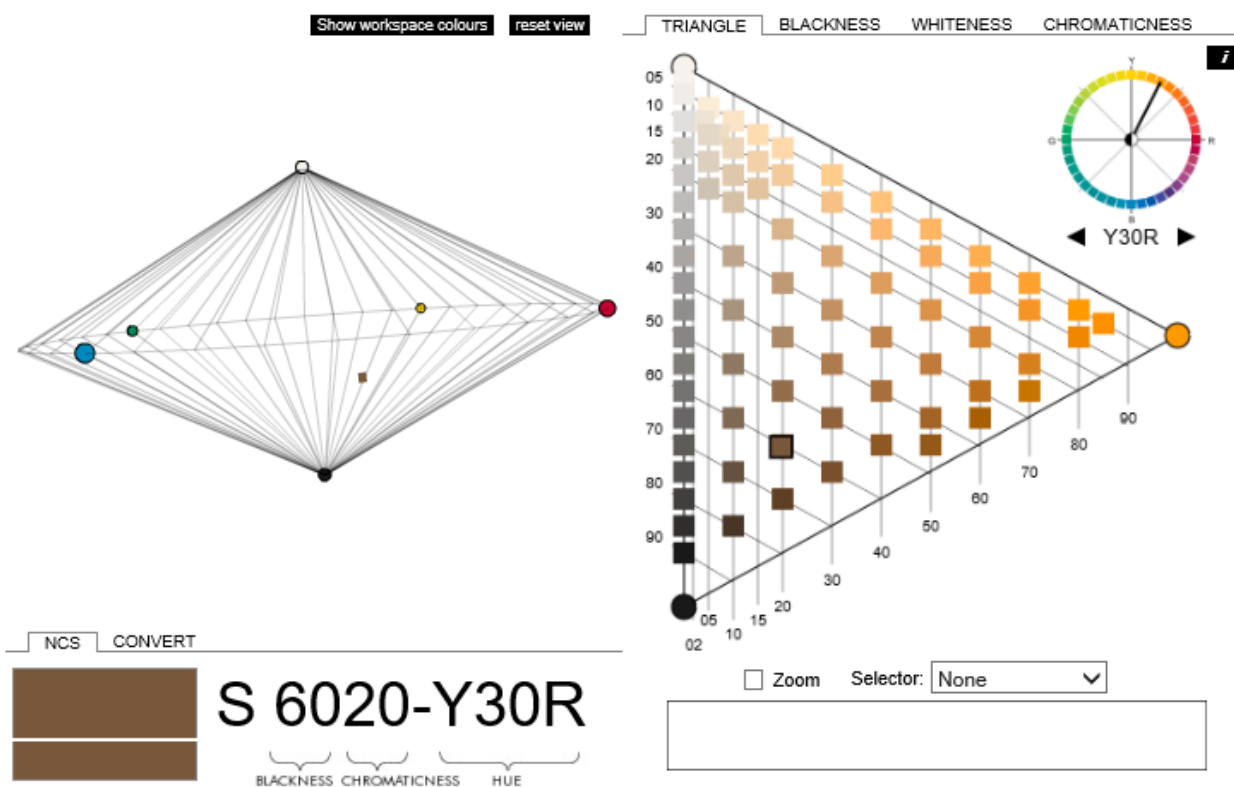
LRV D65 10°	S 7010-Y70R
LRV	10

CMYK EURO	
S 7010-Y70R	
C	40
M	59
Y	61
K	56

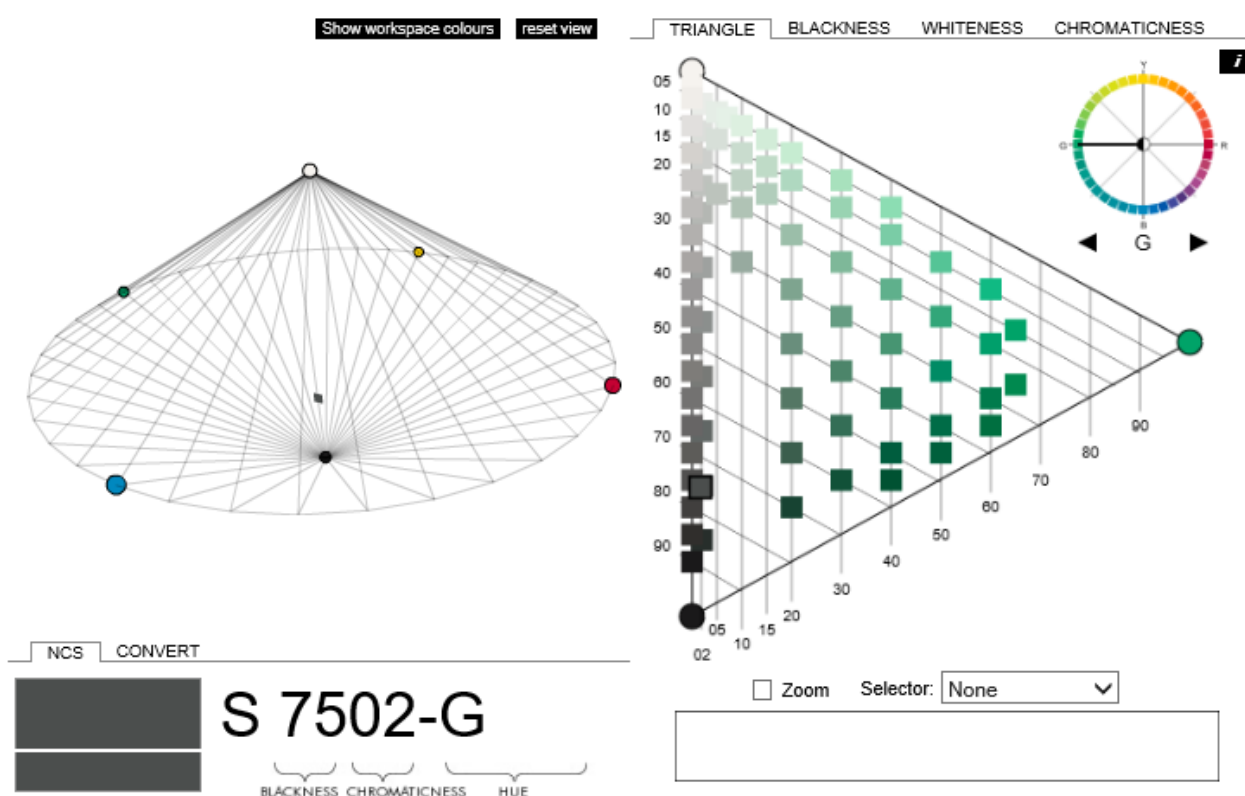
Tabela 42: Identificação de cor 42. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



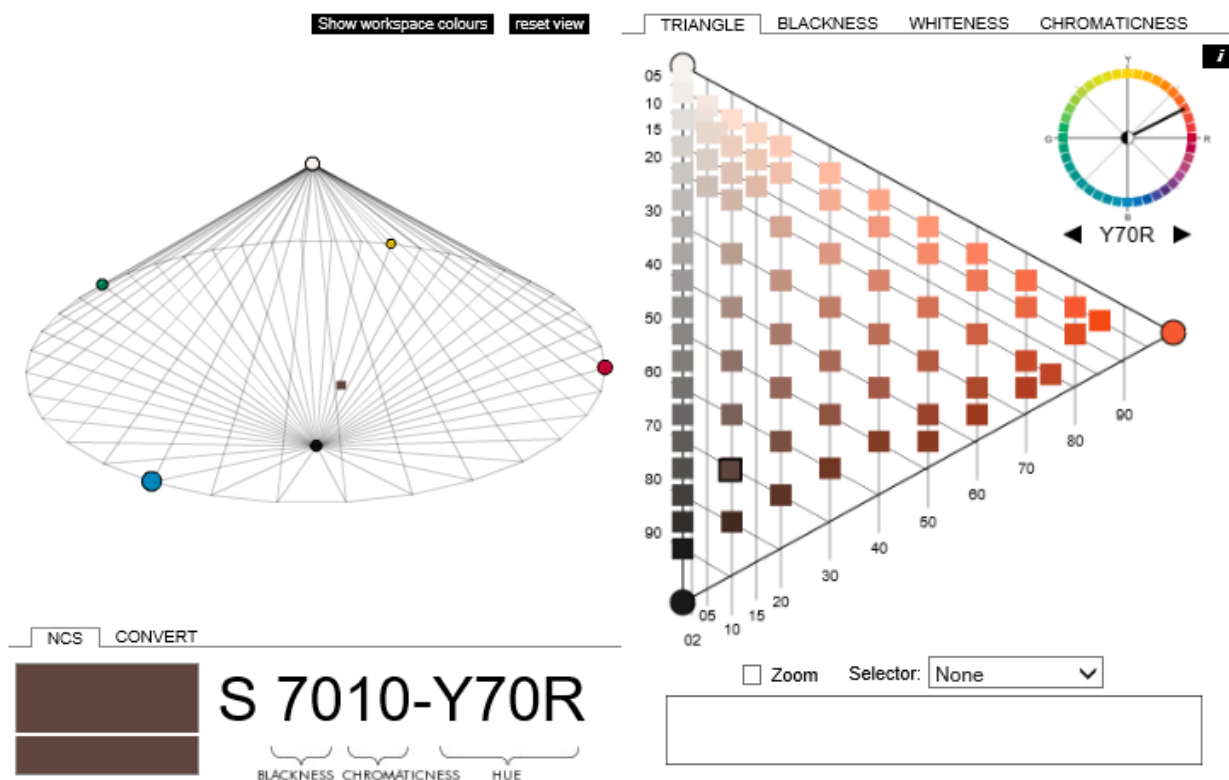
Gráficos 39: Prisma, triângulo e círculo e cor 39. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 40: Prisma, triângulo e círculo e cor 40. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 41: Prisma, triângulo e círculo e cor 41. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 42: Prisma, triângulo e círculo e cor 42. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

ESCUDO DA BEM-AVENTURADA VIRGEM MARIA DO MONTE CARMELO:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y40R	10:00:57	16/06/2019
PAGINA	Pg 66 Row 7	#66,7
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,41	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 4040-Y40R		
R	64%	164
G	39%	100
B	22%	56
HTML	A46438	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4040-Y40R		
R	58%	148
G	39%	100
B	24%	61
HTML	94643D	

CIE Lab D65 10°	
S 4040-Y40R	
L	47,56
a	21,69
b	33,12

LRV D65 10°	S 4040-Y40R
LRV	19

CMYK EURO	
S 4040-Y40R	
C	15
M	57
Y	81
K	27

Tabela 43: Identificação de cor 43. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4030-Y40R	10:01:21	11/06/2019
PAGINA	Pg 65 Row 6	#65,6
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,46	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S4030-Y40R		
R	65%	167
G	45%	114
B	29%	74
HTML	A7724A	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4030-Y40R		
R	60%	153
G	44%	113
B	31%	78
HTML	99714E	

CIE Lab D65 10°	
S 4030-Y40R	
L	51,56
a	17,86
b	28,23

LRV D65 10°	S 4030-Y40R
LRV	22

CMYK EURO	
S 4030-Y40R	
C	18
M	50
Y	71
K	23

Tabela 44: Identificação de cor 42. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y90R	10:01:48	11/06/2019
PAGINA	Pg 114 Row 2 #114,2	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,34	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 4040-Y90R		
R	62%	158
G	31%	80
B	29%	75
HTML	9E504B	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4040-Y90R		
R	55%	140
G	32%	81
B	30%	77
HTML	8C514D	

CIE Lab D65 10°	
S 4040-Y90R	
L	42,36
a	28,81
b	16,21

LRV D65 10°	S 4040-Y90R
LRV	16

CMYK EURO	
S 4040-Y90R	
C	17
M	72
Y	60
K	27

Tabela 45: Identificação de cor 45. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5010-Y10R	10:02:14	11/06/2019
PAGINA	Pg 71 Row 4	#71,4
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,48	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5010-Y10R		
R	57%	145
G	51%	129
B	41%	105
HTML	918169	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5010-Y10R		
R	55%	140
G	50%	128
B	42%	106
HTML	8C806A	

CIE Lab D65 10°	
S 5010-Y10R	
L	53,97
a	3,11
b	13,74

LRV D65 10°	S 5010-Y10R
LRV	24

CMYK EURO	
S 5010-Y10R	
C	31
M	35
Y	52
K	26

Tabela 46: Identificação de cor 46. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 6005-G20Y	10:02:38	11/06/2019
PAGINA		Pg 19 Row 7
PRECISÃO		III
NCS Lightness	V= 0,38	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 6005-G20Y		
R	41%	104
G	44%	111
B	40%	101
HTML	686F65	

ADOBE RGB D65 2°		
S 6005-G20Y		
R	41%	105
G	44%	111
B	40%	101
HTML	696F65	

CIE Lab D65 10°	
S 6005-G20Y	
L	45,94
a	-4,41
b	3,98

LRV D65 10°	S 6005-G20Y
LRV	18

CMYK EURO	
S 6005-G20Y	
C	50
M	35
Y	49
K	35

Tabela 47: Identificação de cor 47. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7005-G80Y	10:03:15	11/06/2019
PAGINA	Pg 21 Row 8	#21,8
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,29	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 7005-G80Y		
R	36%	92
G	35%	89
B	30%	77
HTML	5C594D	

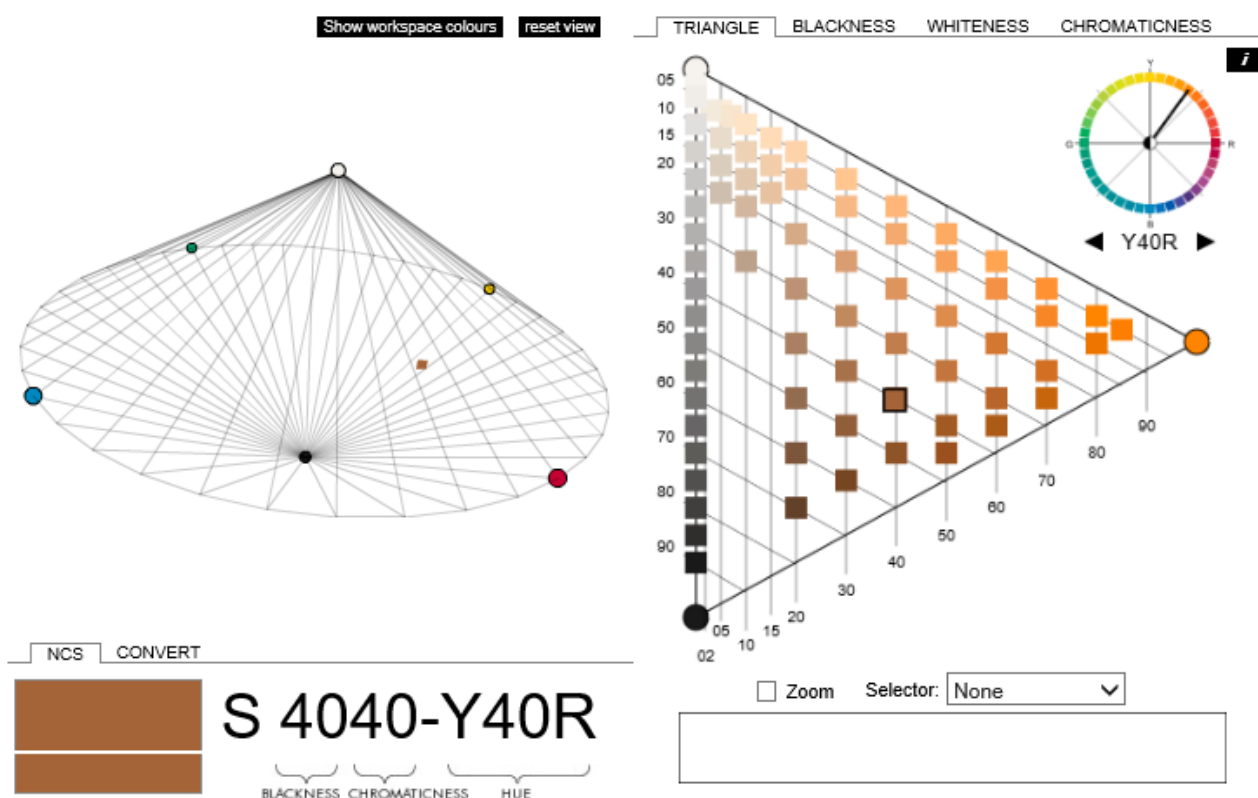
ADOBE RGB D65 2°		
S 7005-G80Y		
R	36%	92
G	35%	90
B	31%	79
HTML	5C5A4F	

CIE Lab D65 10°	
S 7005-G80Y	
L	37,88
a	-0,90
b	7,06

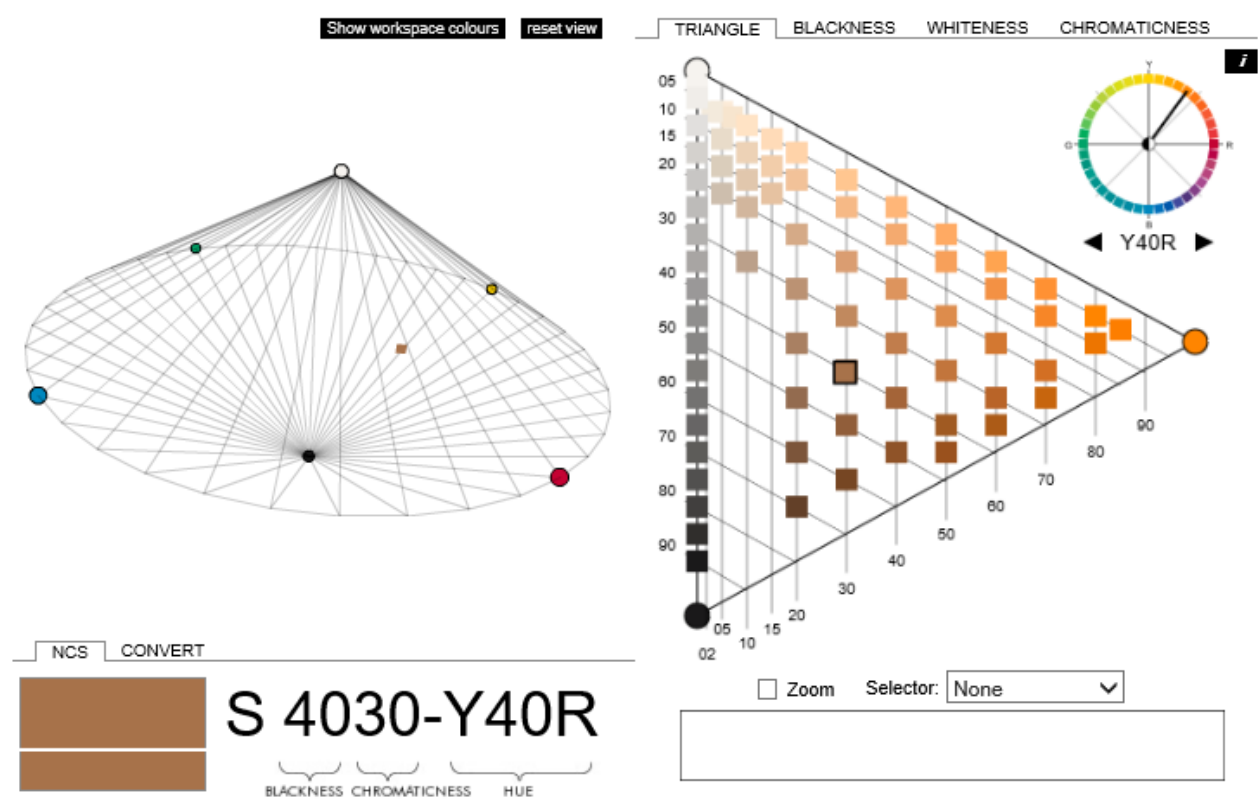
LRV D65 10°	S 7005-G80Y
LRV	13

CMYK EURO	
S 7005-G80Y	
C	49
M	42
Y	56
K	49

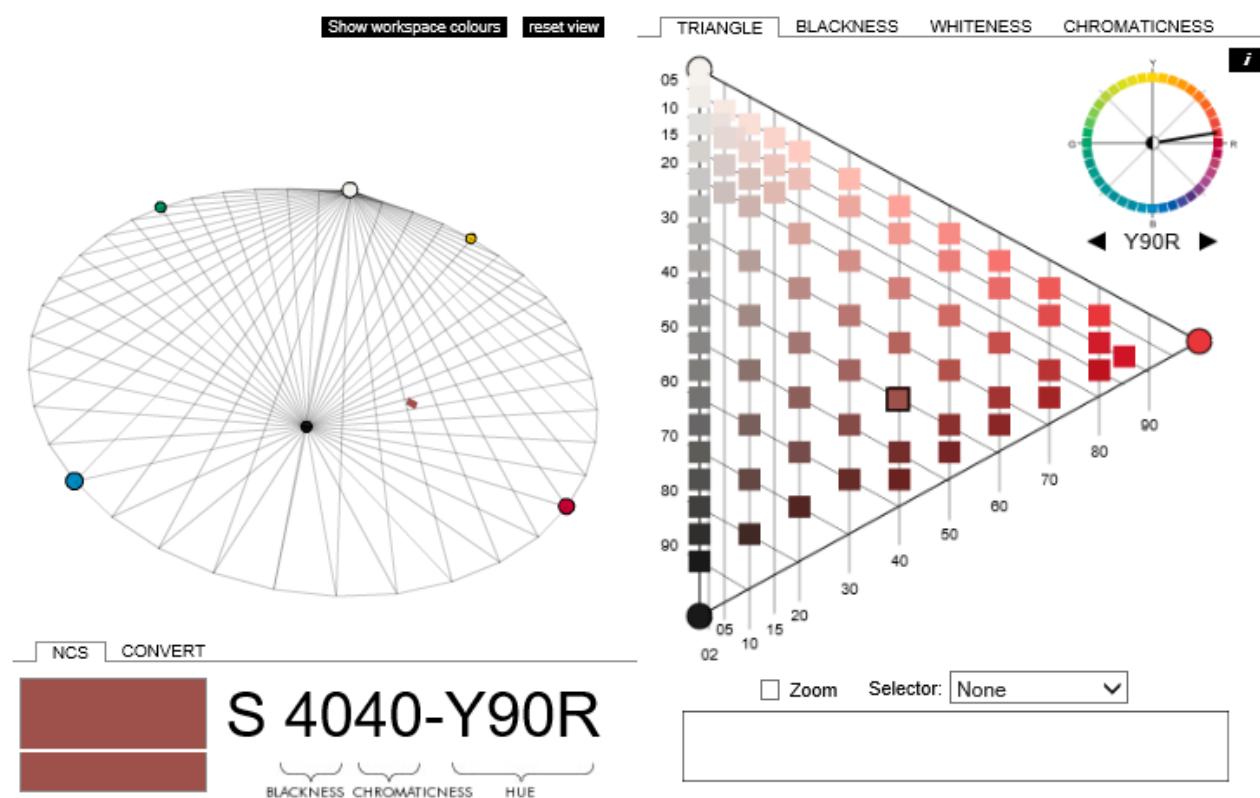
Tabela 48: Identificação de cor 48. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



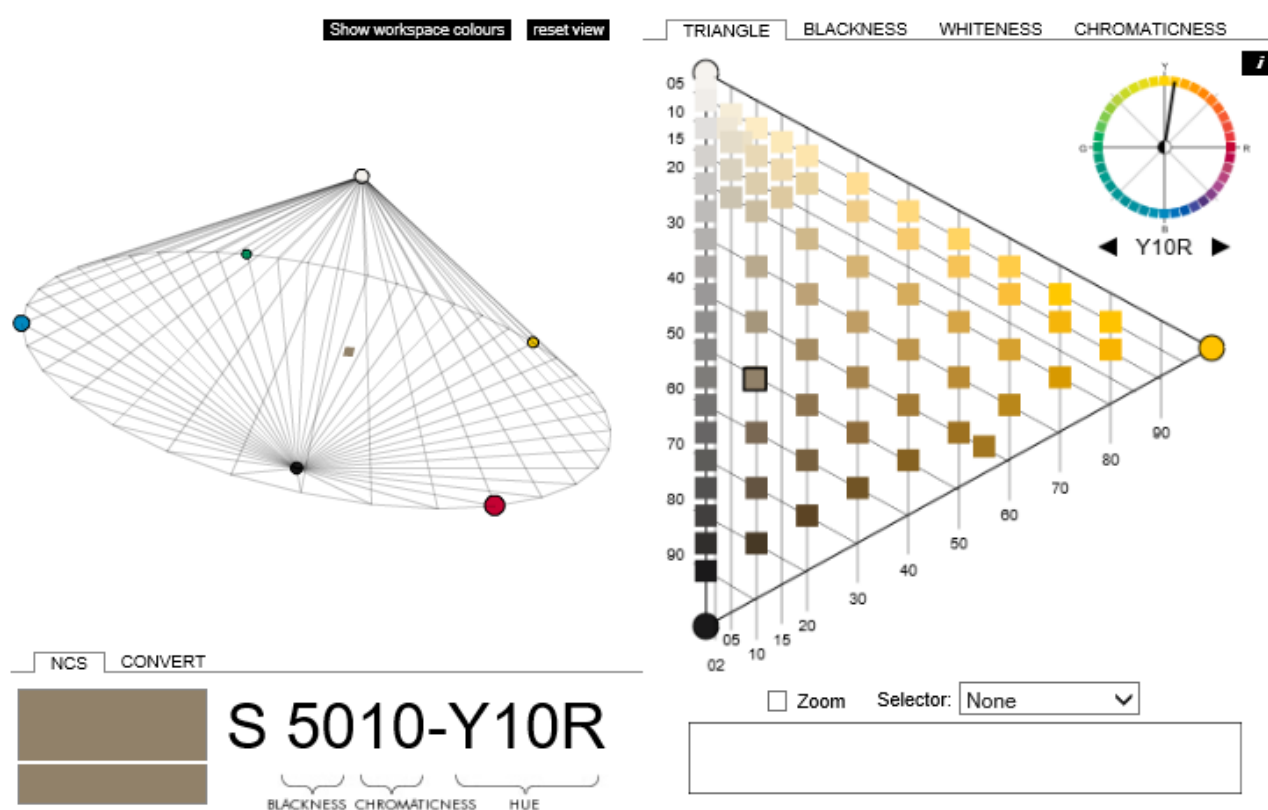
Gráficos 43: Prisma, triângulo e círculo e cor 43. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



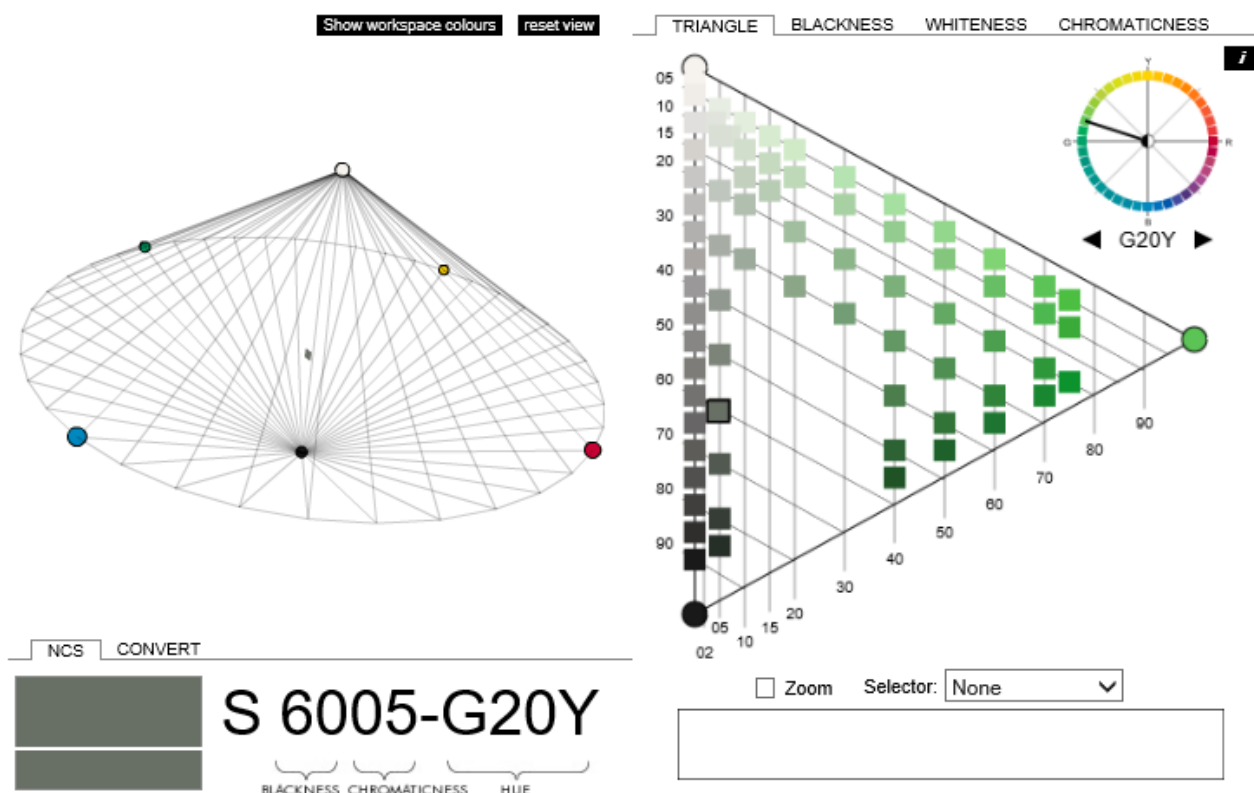
Gráficos 44: Prisma, triângulo e círculo e cor 44. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



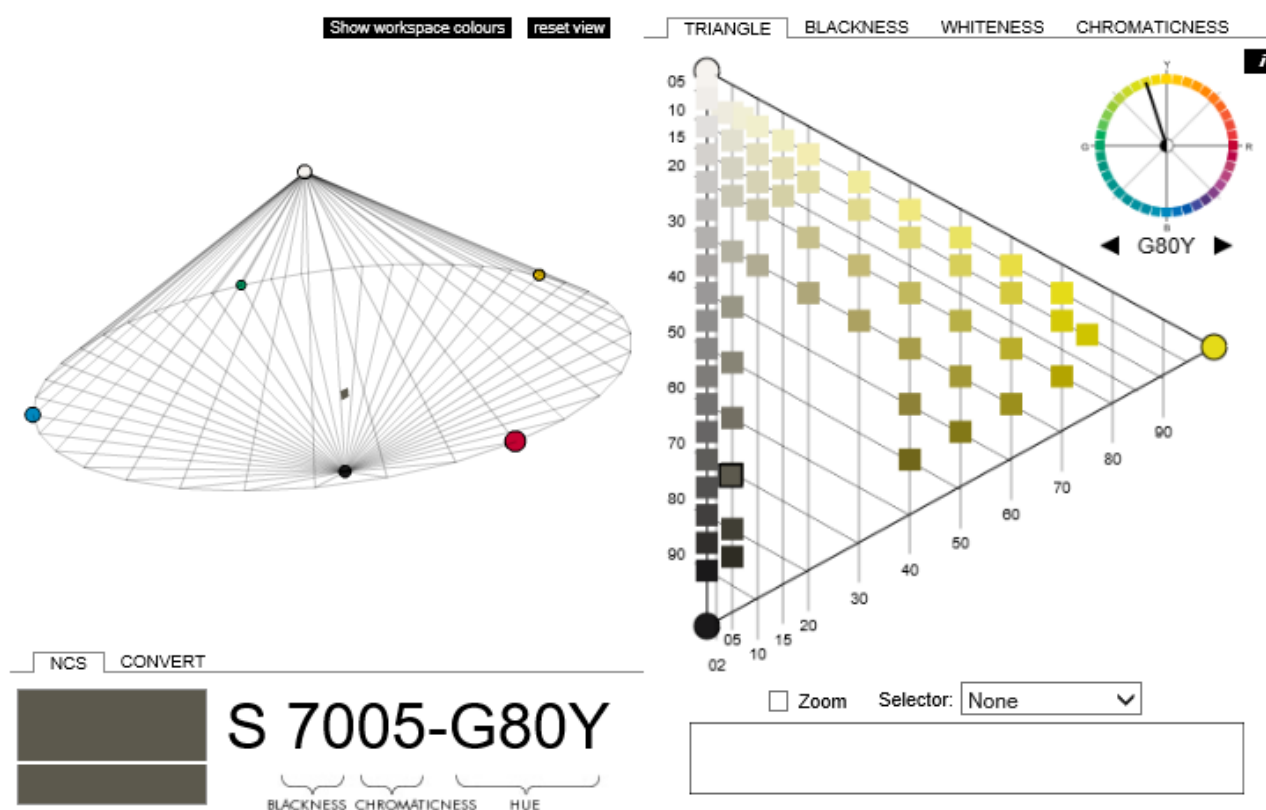
Gráficos 45: Prisma, triângulo e círculo e cor 45. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 46: Prisma, triângulo e círculo e cor 46. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 47: Prisma, triângulo e círculo e cor 47. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 48: Prisma, triângulo e círculo e cor 48. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TRANSVERBERAÇÃO DE SANTA TERESA:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7010-Y70R	10:12:22	11/06/2019
PAGINA	Pg 72 Row 10 #72,10	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,23	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 7010-Y70R		
R	37%	95
G	27%	69
B	24%	61
HTML	5F453D	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7010-Y70R		
R	35%	89
G	28%	71
B	25%	63
HTML	59473F	

CIE Lab D65 10°	
S 7010-Y70R	
L	31,11
a	8,56
b	8,38

LRV D65 10°	S 7010-Y70R
LRV	10

CMYK EURO	
S 7010-Y70R	
C	40
M	59
Y	61
K	56

Tabela 49: Identificação de cor 49. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7010-G90Y	10:12:46	11/06/2019
PAGINA	Pg 72 Row 2	#72,2
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,27	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 7010-G90Y		
R	36%	93
G	33%	83
B	25%	63
HTML	5D533F	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7010-G90Y		
R	36%	91
G	33%	84
B	26%	66
HTML	5B5442	

CIE Lab D65 10°	
S 7010-G90Y	
L	35,27
a	1,01
b	12,67

LRV D65 10°	S 7010-G90Y
LRV	12

CMYK EURO	
S 7010-G90Y	
C	44
M	44
Y	67
K	54

Tabela 50: Identificação de cor 50. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y30R	10:13:12	11/06/2019
PAGINA	Pg 69 Row 5	#69,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,38	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5030-Y30R		
R	56%	143
G	38%	98
B	24%	60
HTML	8F623C	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5030-Y30R		
R	51%	131
G	38%	98
B	25%	64
HTML	836240	

CIE Lab D65 10°	
S5030-Y30R	
L	44,59
a	14,15
b	27,74

LRV D65 10°	S 5030-Y30R
LRV	17

CMYK EURO	
S 5030-Y30R	
C	22
M	62
Y	78
K	35

Tabela 51: Identificação de cor 52. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y90R	10:14:44	11/06/2019
PAGINA	Pg 117 Row 2	#117,2
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,29	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5030-Y90R		
R	52%	133
G	29%	75
B	28%	71
HTML	854B47	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5030-Y90R		
R	47%	119
G	30%	77
B	29%	73
HTML	774D49	

CIE Lab D65 10°	
S 5030-Y90R	
L	37,77
a	21,53
b	11,43

LRV D65 10°	S 5030-Y90R
LRV	13

CMYK EURO	
S 5030-Y90R	
C	25
M	69
Y	58
K	39

Tabela 52: Identificação de cor 52. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y30R	10:15:12	11/06/2019
PAGINA	Pg 68 Row 5	#68,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,41	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	57%	145
G	43%	109
B	29%	75
HTML	916D4B	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	53%	134
G	42%	108
B	31%	78
HTML	866C4E	

CIE Lab D65 10°	
S 5020-Y30R	
L	47,50
a	10,47
b	22,02

LRV D65 10°	S 5020-Y30R
LRV	19

CMYK EURO	
S 5020-Y30R	
C	25
M	46
Y	68
K	33

Tabela 53: Identificação de cor 53. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8005-Y80R	10:15:36	11/06/2019
PAGINA	Pg 13 Row 9	#13,9
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,18	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 8005-Y80R		
R	27%	69
G	21%	53
B	19%	49
HTML	453531	

ADOBE RGB D65 2°		
S 8005-Y80R		
R	26%	67
G	22%	56
B	21%	53
HTML	433835	

CIE Lab D65 10°	
S 8005-Y80R	
L	24,17
a	5,05
b	4,49

LRV D65 10°	S 8005-Y80R
LRV	7

CMYK EURO	
S 8005-Y80R	
C	49
M	62
Y	62
K	70

Tabela 54: Identificação de cor 54. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y30R	10:15:59	11/06/2019
PAGINA	Pg 68 Row 5	#68,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,41	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	57%	145
G	43%	109
B	29%	75
HTML	916D4B	

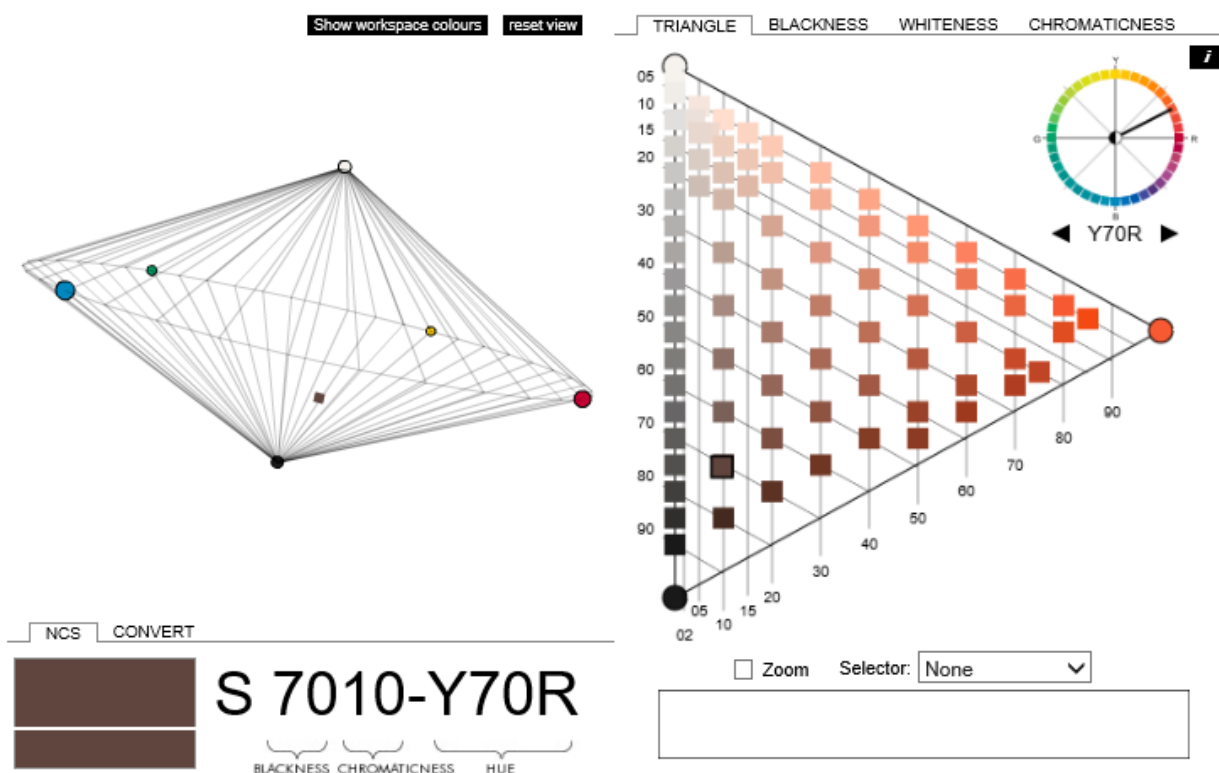
ADOBE RGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	53%	134
G	42%	108
B	31%	78
HTML	866C4E	

CIE Lab D65 10°	
S 5020-Y30R	
L	47,50
a	10,47
b	22,02

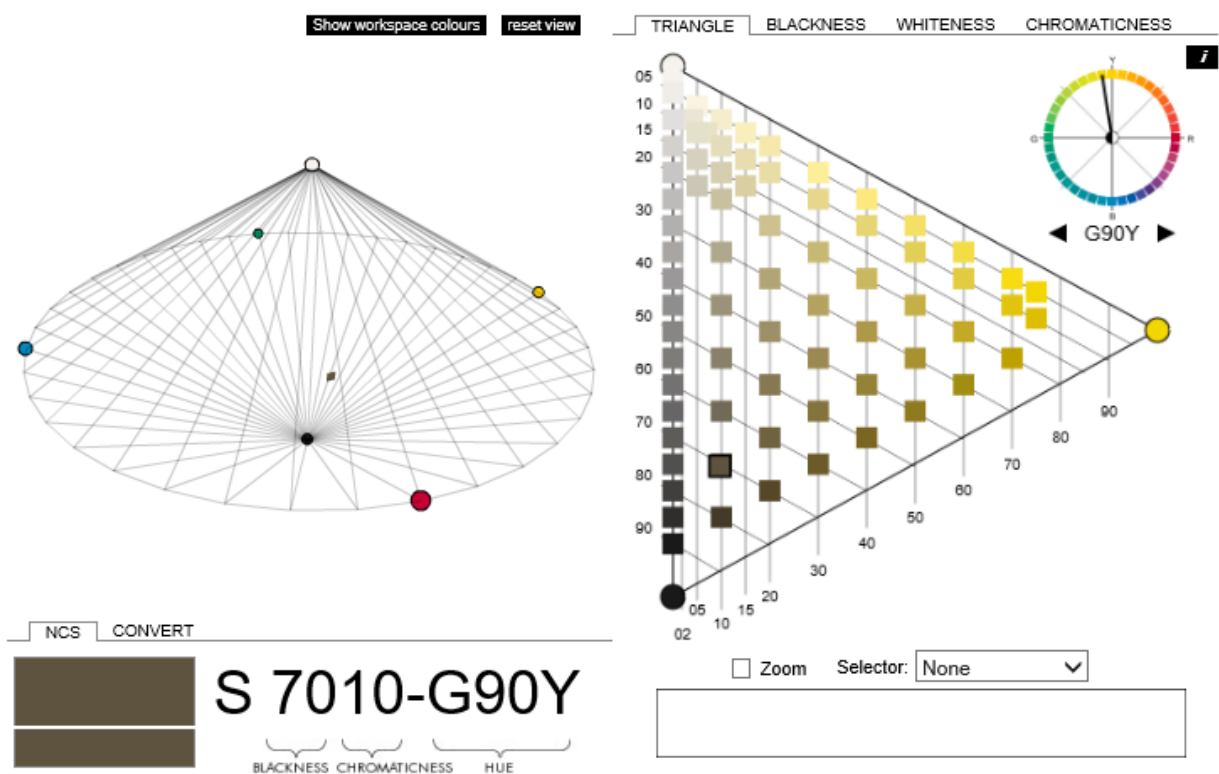
LRV D65 10°	S 5020-Y30R
LRV	19

CMYK EURO	
S 5020-Y30R	
C	25
M	46
Y	68
K	33

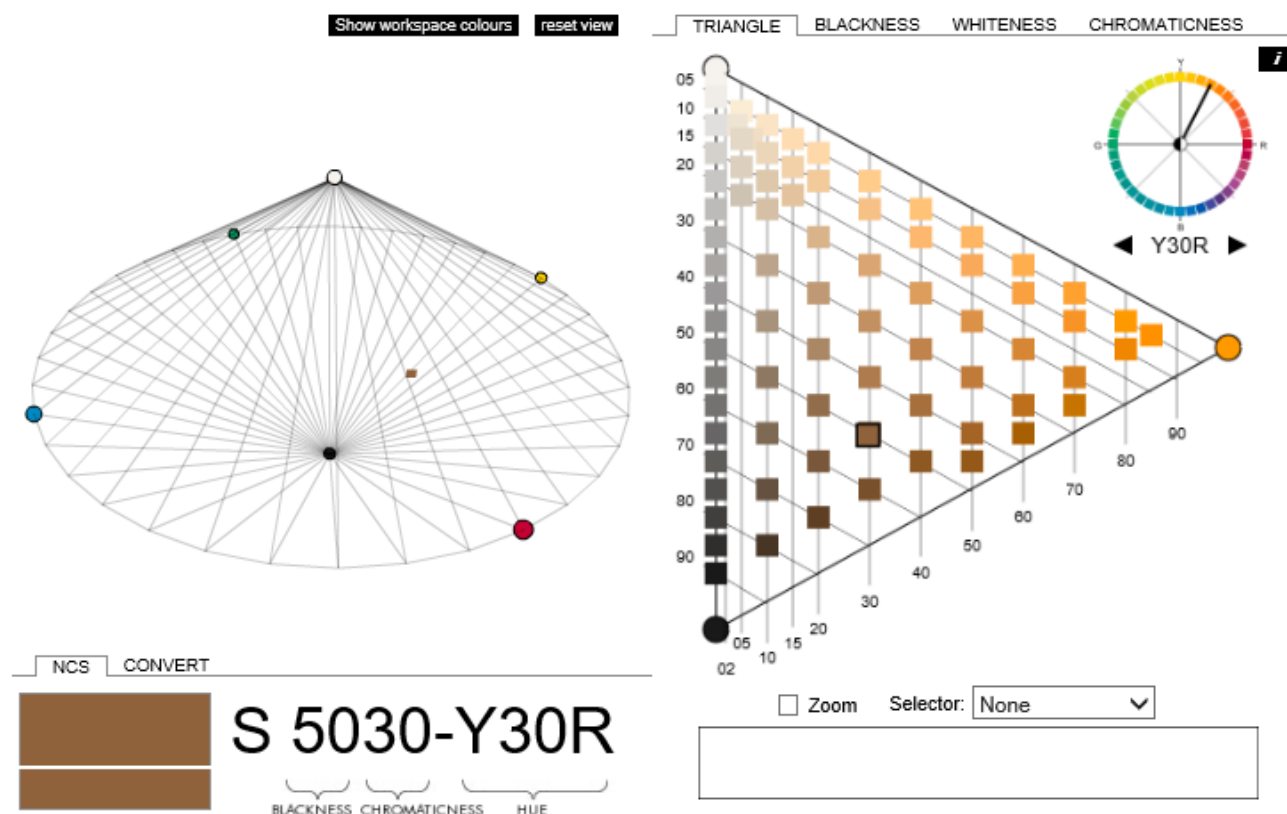
Tabela 55: Identificação de cor 55. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



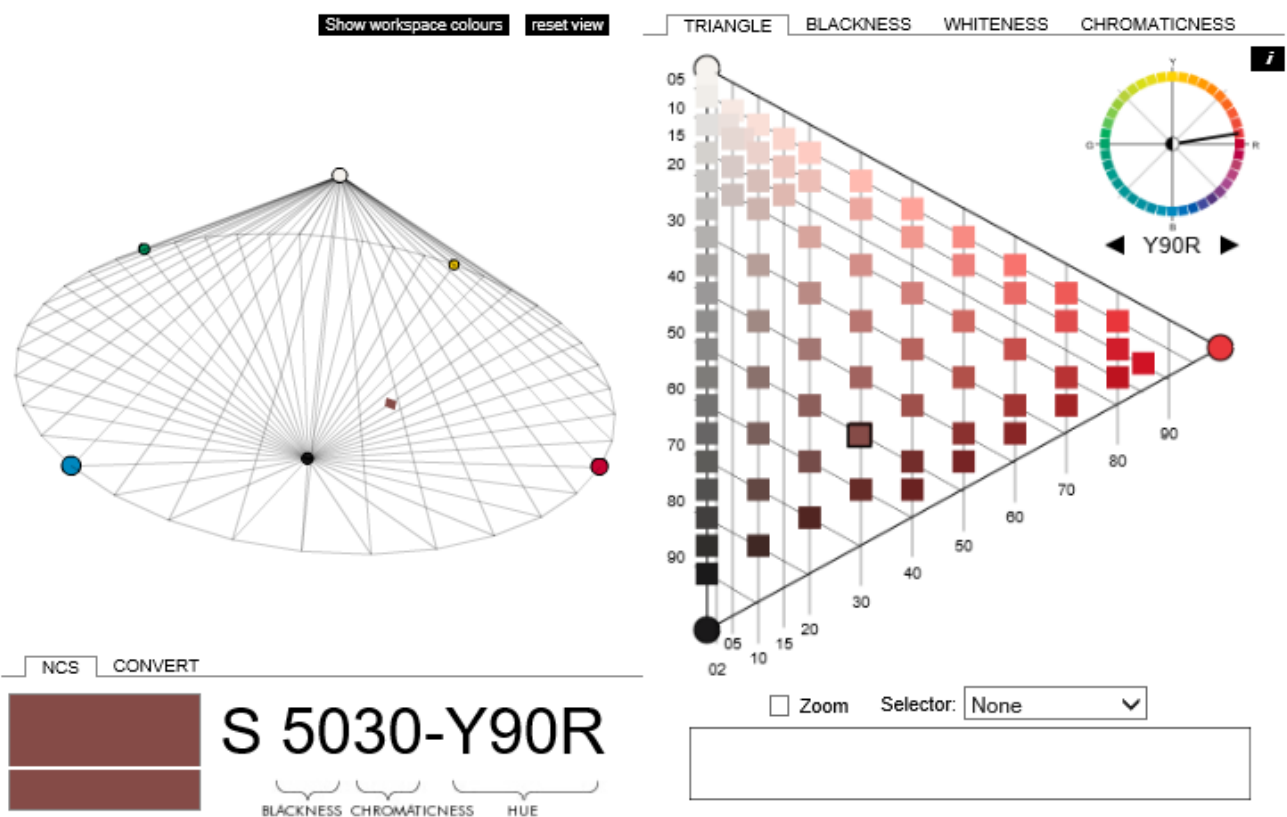
Gráficos 49: Prisma, triângulo e círculo e cor 49. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



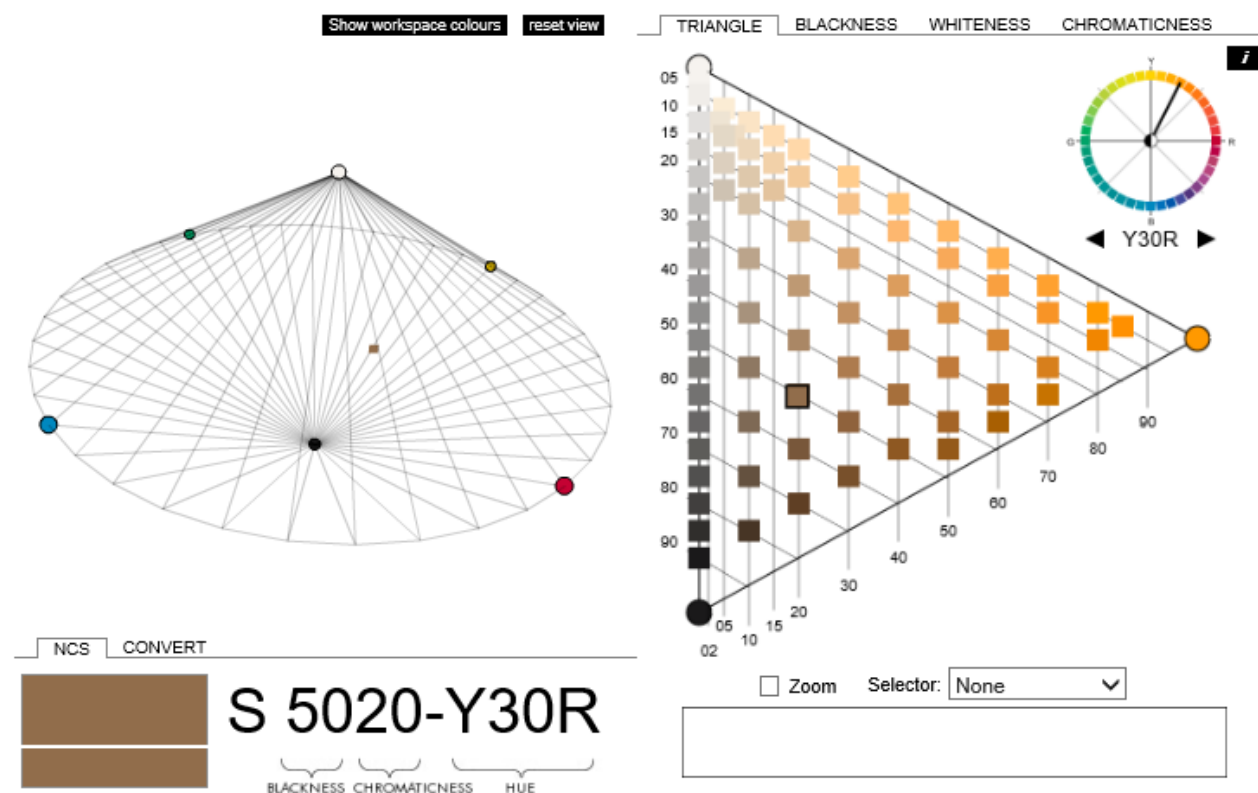
Gráficos 50: Prisma, triângulo e círculo e cor 50. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



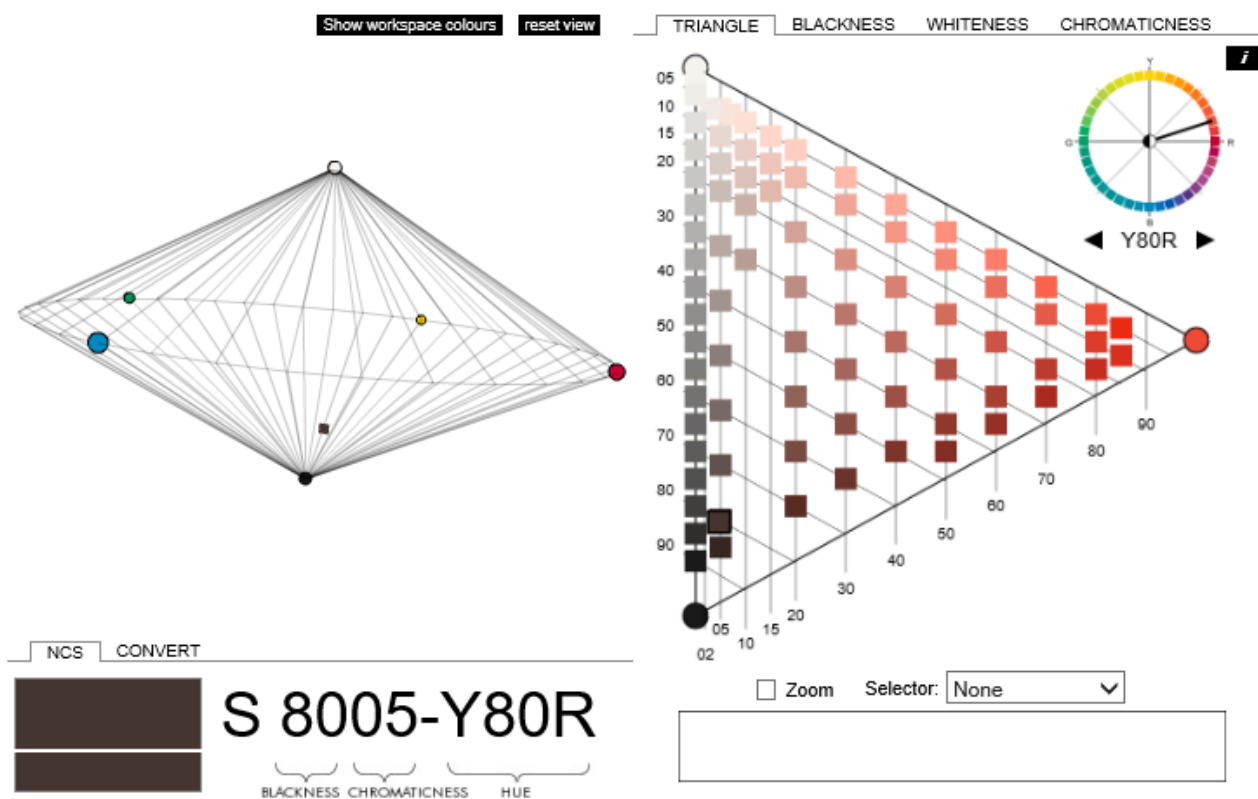
Gráficos 51: Prisma, triângulo e círculo e cor 51. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



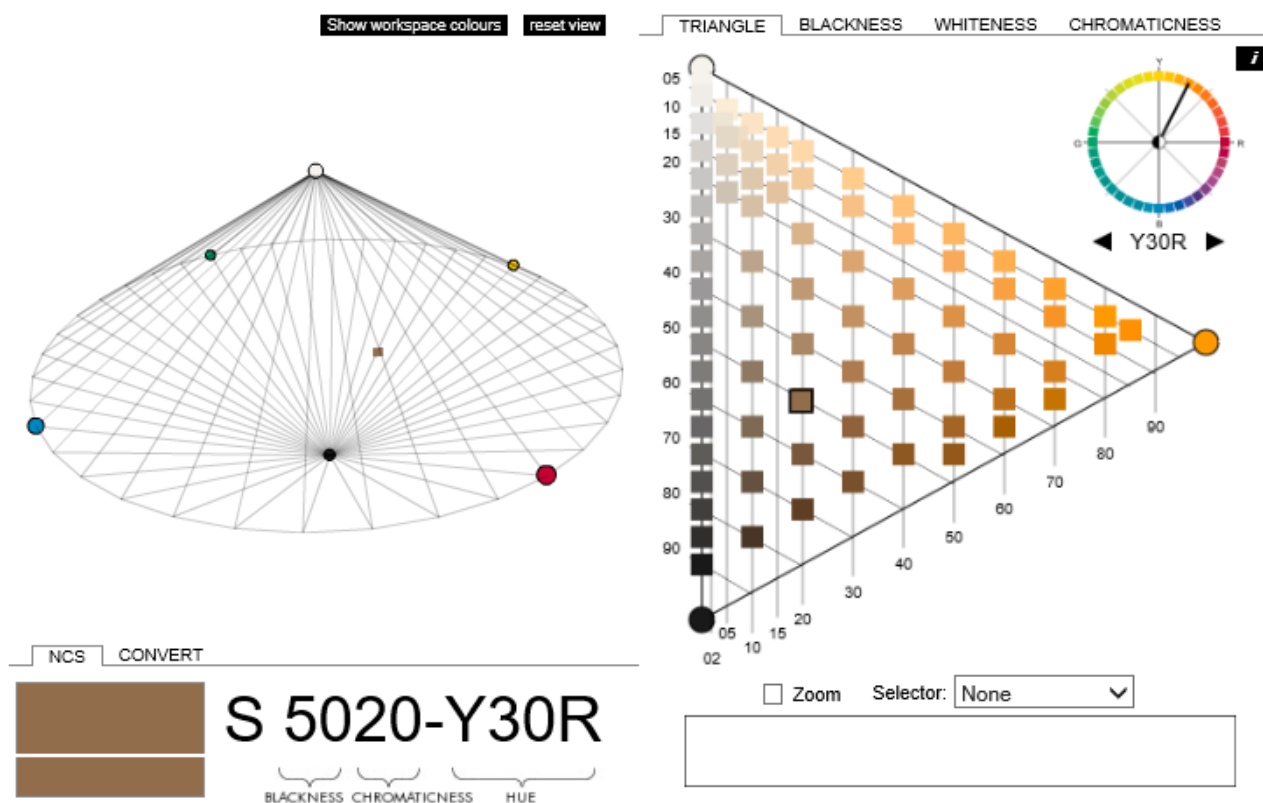
Gráficos 52: Prisma, triângulo e círculo e cor 52. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 53: Prisma, triângulo e círculo e cor 53. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 54: Prisma, triângulo e círculo e cor 54. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 55: Prisma, triângulo e círculo e cor 55. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA RECEBE INSPIRAÇÃO DIVINA PARA ESCREVER:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y80R	10:38:09	11/06/2019
PAGINA	Pg 117 Row 1	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,31	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5030-Y30R		
R	53%	136
G	31%	78
B	26%	67
HTML	884E43	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5030-Y80R		
R	48%	122
G	31%	79
B	27%	69
HTML	7A4F45	

CIE Lab D65 10°	
S 5030-Y80R	
L	38,23
a	22,13
b	15,05

LRV D65 10°	S 5030-Y80R
LRV	13

CMYK EURO	
S 5030-Y80R	
C	23
M	67
Y	64
K	38

Tabela 56: Identificação de cor 56. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5010-Y30R	10:21:06	11/06/2019
PAGINA	Pg 71 Row 6	#71,6
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,45	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 5010-Y30R		
R	56%	142
G	47%	120
B	38%	98
HTML	8E7862	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5010-Y30R		
R	53%	135
G	47%	119
B	39%	99
HTML	877763	

CIE Lab D65 10°	
S 5010-Y30R	
L	54,58
a	5,70
b	14,52

LRV D65 10°	S 5010-Y30R
LRV	23

CMYK EURO	
S 5010-Y30R	
C	31
M	40
Y	54
K	29

Tabela 57: Identificação de cor 57. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7005-Y50R	10:21:36	11/06/2019
PAGINA	Pg 12 Row 8	#12,8
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,29	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 7005-Y50R		
R	39%	100
G	34%	87
B	31%	99
HTML	64574F	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7005-Y50R		
R	38%	96
G	34%	87
B	31%	80
HTML	605750	

CIE Lab D65 10°	
S 7005-Y50R	
L	37,28
a	3,34
b	5,75

LRV D65 10°	S 7005-Y50R
LRV	12

CMYK EURO	
S 7005-Y50R	
C	44
M	48
Y	53
K	48

Tabela 58: Identificação de cor 58. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 4040-Y80R	10:21:56	11/06/2019
PAGINA	Pg 114 Row 1	#114,1
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,35	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 4040-Y80R		
R	62%	159
G	31%	80
B	27%	70
HTML	9F5046	

ADOBE RGB D65 2°		
S 4040-Y80R		
R	55%	141
G	32%	81
B	28%	72
HTML	8D5148	

CIE Lab D65 10°	
S 4040-Y80R	
L	42,77
a	28,58
b	18,65

LRV D65 10°	S 4040-Y80R
LRV	16

CMYK EURO	
S 4040-Y80R	
C	16
M	71
Y	65
K	27

Tabela 59: Identificação de cor 59. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y30R	10:22:40	11/06/2019
PAGINA	Pg 68 Row 5	#68,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,41	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	57%	145
G	43%	109
B	29%	75
HTML	916D4B	

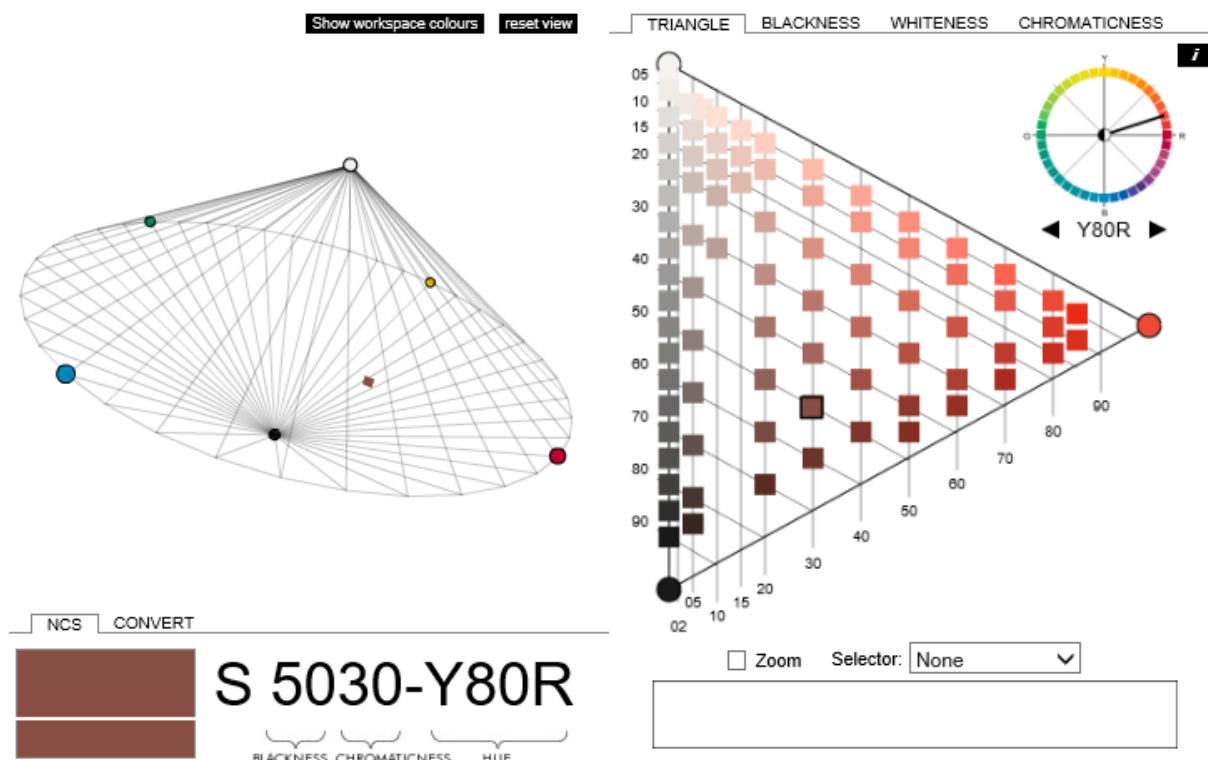
ADOBE RGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	53%	134
G	42%	108
B	31%	78
HTML	866C4E	

CIE Lab D65 10°	
S 5020-Y30R	
L	47,50
a	10,47
b	22,02

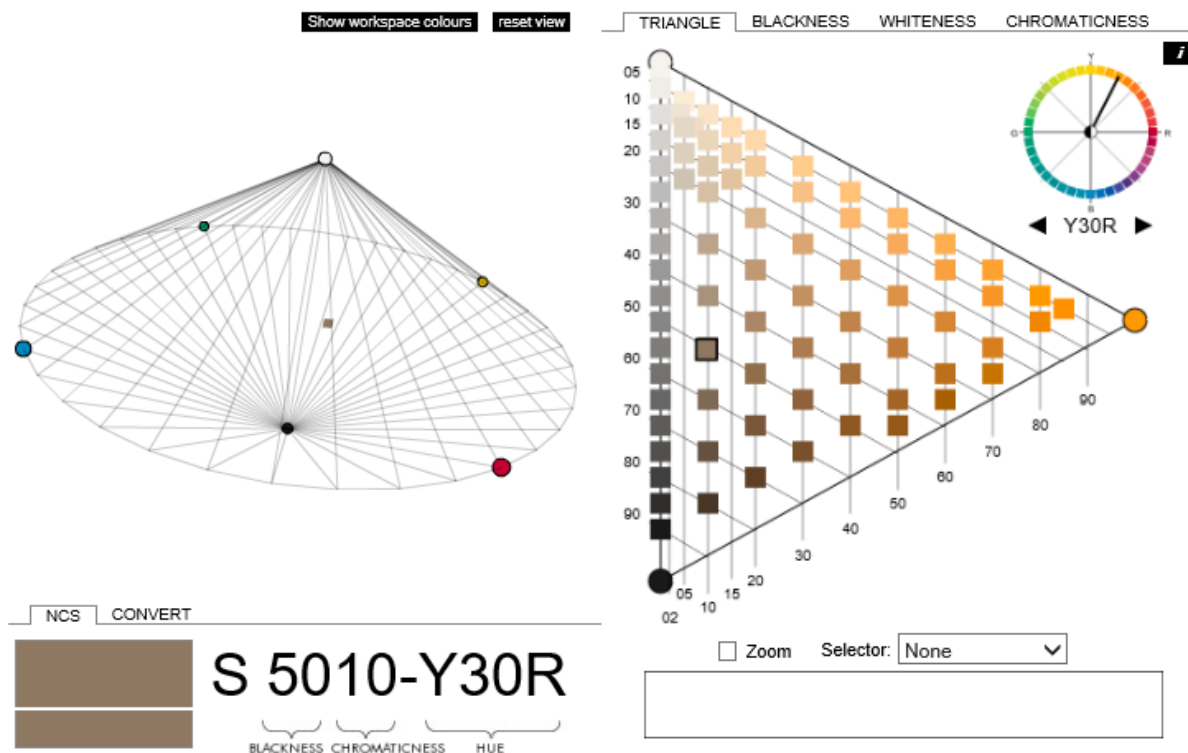
LRV D65 10°	S 5020-Y30R
LRV	19

CMYK EURO	
S 5020-Y30R	
C	25
M	46
Y	68
K	33

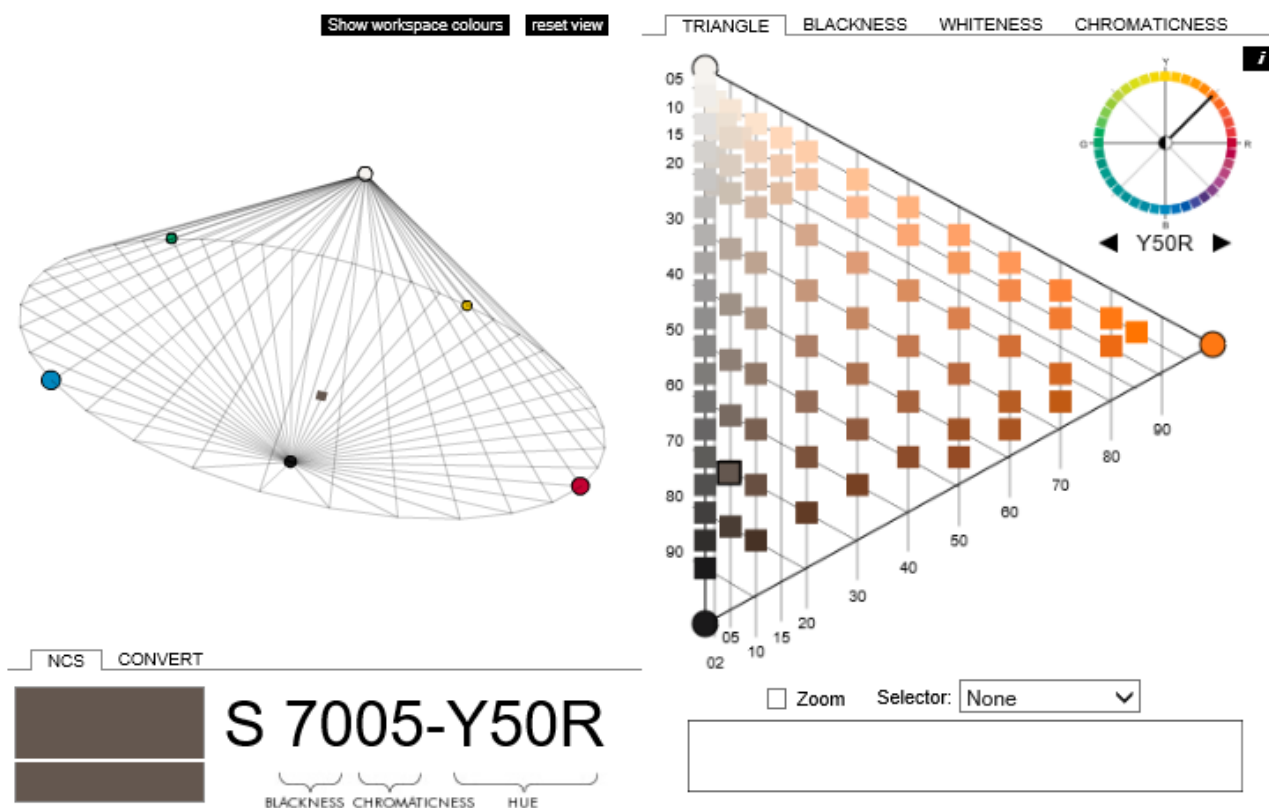
Tabela 60: Identificação de cor 60. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



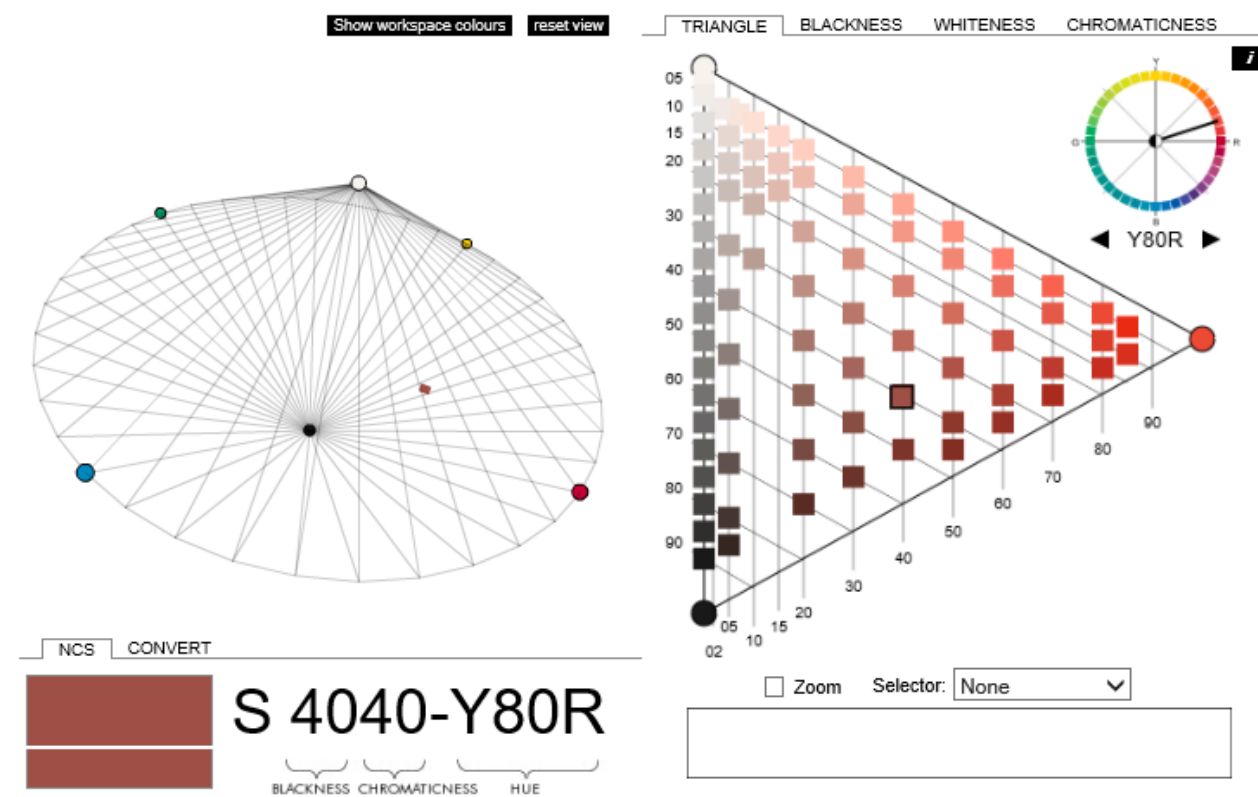
Gráficos 56: Prisma, triângulo e círculo e cor 56. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



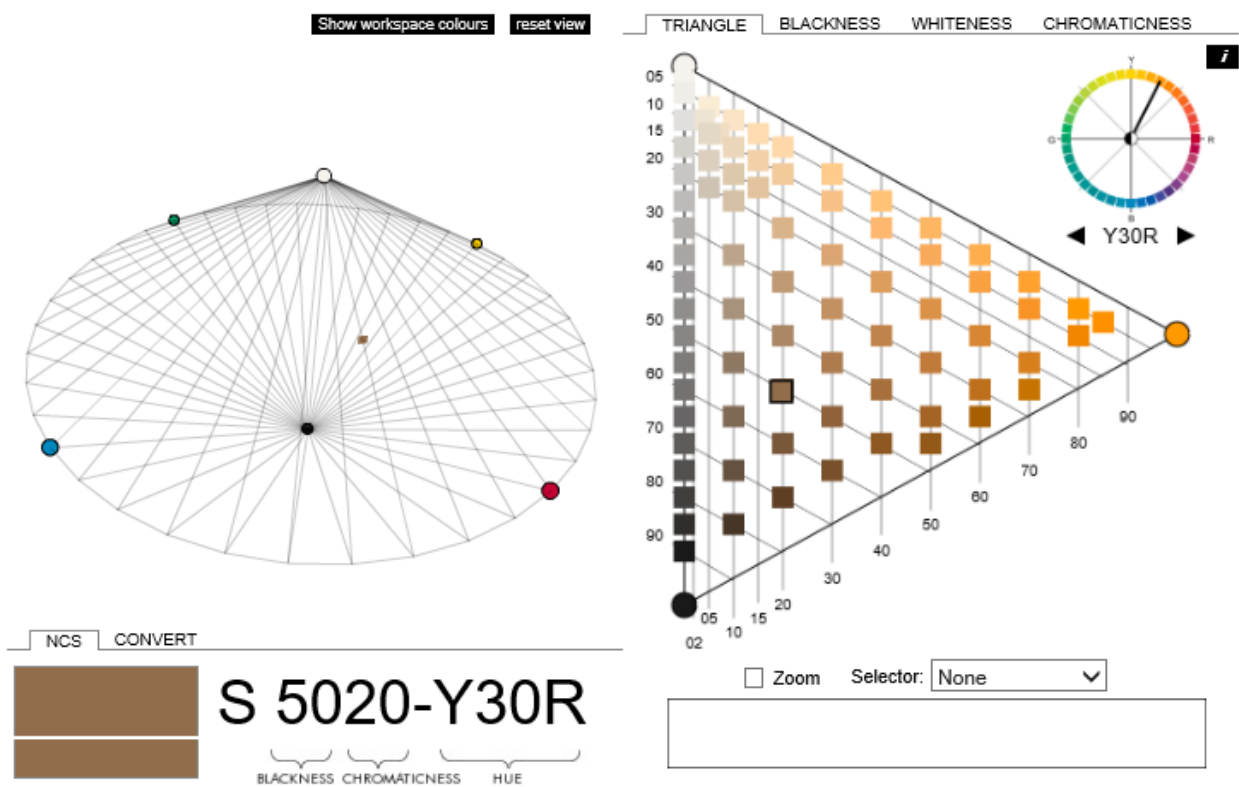
Gráficos 57: Prisma, triângulo e círculo e cor 57. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 58: Prisma, triângulo e círculo e cor 58. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 59: Prisma, triângulo e círculo e cor 59. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 60: Prisma, triângulo e círculo e cor 60. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOSSA SENHORA DO CARMO ENTREGA O ESCAPULÁRIO A SÃO SIMÃO STOCK:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3010-Y20R	10:33:44	11/06/2019
PAGINA	Pg 58 Row 5	#58,5
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,66	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 3010-Y20R		
R	72%	183
G	65%	166
B	55%	140
HTML	B7A68C	

ADOBE RGB D65 2°		
S 3010-Y20R		
R	69%	177
G	64%	164
B	55%	140
HTML	B1A48C	

CIE Lab D65 10°	
S 3010-Y20R	
L	68,24
a	3,23
b	14,66

LRV D65 10°	S 3010-Y20R
LRV	40

CMYK EURO	
S 3010-Y20R	
C	21
M	26
Y	42
K	11

Tabela 61: Identificação de cor 61. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3010-Y40R	10:34:40	11/06/2019
PAGINA	Pg 58 Row 7	#58,7
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,65	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 3010-Y40R		
R	73%	187
G	63%	160
B	54%	138
HTML	BBA08A	

ADOBE RGB D65 2°		
S 3010-Y40R		
R	70%	179
G	62%	159
B	54%	138
HTML	B39F8A	

CIE Lab D65 10°	
S 3010-Y40R	
L	67,24
a	6,44
b	13,91

LRV D65 10°	S 3010-Y40R
LRV	39

CMYK EURO	
S 3010-Y40R	
C	19
M	31
Y	42
K	10

Tabela 62: Identificação de cor 62. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8000-N	10:35:00	11/06/2019
PAGINA	Pg 2 Row 7	#2,7
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,2	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 8000-N		
R	25%	65
G	25%	63
B	24%	62
HTML	413F3E	

ADOBE RGB D65 2°		
S 8000-N		
R	26%	67
G	26%	66
B	25%	64
HTML	434240	

CIE Lab D65 10°	
S 8000-N	
L	27,01
a	0,04
b	1,23

LRV D65 10°	S 8000-N
LRV	8

CMYK EURO	
S 8000-N	
C	59
M	52
Y	54
K	65

Tabela 63: Identificação de cor 63. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 3020-Y20R	10:36:53	11/65/2019
PAGINA	Pg 59 Row 5	#59,5
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,62	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Classic)	

sRGB D65 2°		
S 3020-Y20R		
R	73%	186
G	61%	155
B	44%	113
HTML	BA9B71	

ADOBE RGB D65 2°		
S 3020-Y20R		
R	69%	176
G	60%	153
B	45%	114
HTML	B09972	

CIE Lab D65 10°	
S 3020-Y20R	
L	65,11
a	7,16
b	24,47

LRV D65 10°	S 3020-Y20R
LRV	36

CMYK EURO	
S 3020-Y20R	
C	17
M	31
Y	56
K	13

Tabela 64: Identificação de cor 64. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 8005-G20Y	10:37:14	11/06/2019
PAGINA	Pg 19 Row 9	#19,9
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,18	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 8005-G20Y		
R	21%	54
G	24%	61
B	21%	54
HTML	363D36	

ADOBE RGB D65 2°		
S 8005-G20Y		
R	23%	59
G	25%	64
B	22%	57
HTML	3B4039	

CIE Lab D65 10°	
S 8005-G20Y	
L	24,93
a	-4,14
b	3,14

LRV D65 10°	S 8005-G20Y
LRV	7

CMYK EURO	
S 8005-G20Y	
C	66
M	45
Y	63
K	69

Tabela 65: Identificação de cor 65. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5030-Y80R	10:38:09	11/06/2019
PAGINA	Pg 117 Row 1 #117,1	
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,31	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5030-Y80R		
R	53%	136
G	31%	78
B	26%	67
HTML	884E43	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5030-Y80R		
R	48%	122
G	31%	79
B	27%	69
HTML	7A4F45	

CIE Lab D65 10°	
S 5030-Y80R	
L	38,23
a	22,13
b	15,05

LRV D65 10°	S 5030-Y80R
LRV	13

CMYK EURO	
S 5030-Y80R	
C	23
M	67
Y	64
K	38

Tabela 66: Identificação de cor 66. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7005-Y20R	10:38:41	11/06/2019
PAGINA	Pg 11 Row 8	#11,8
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	N 0,28	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 7005-Y20R		
R	36%	92
G	33%	83
B	29%	74
HTML	5C534A	

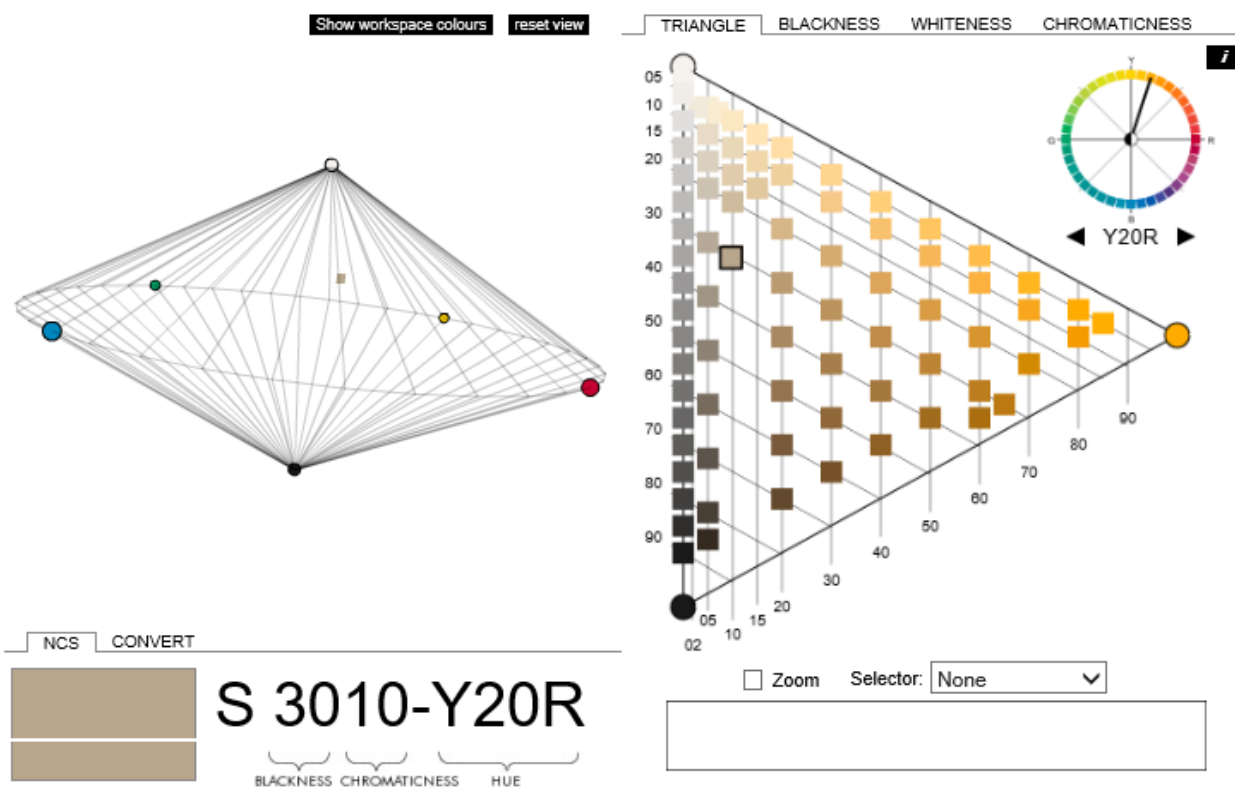
ADOBE RGB D65 2°		
S 7005-Y20R		
R	35%	90
G	33%	84
B	30%	76
HTML	5A5442	

CIE Lab D65 10°	
S 7005-Y20R	
L	35,64
a	1,91
b	6,21

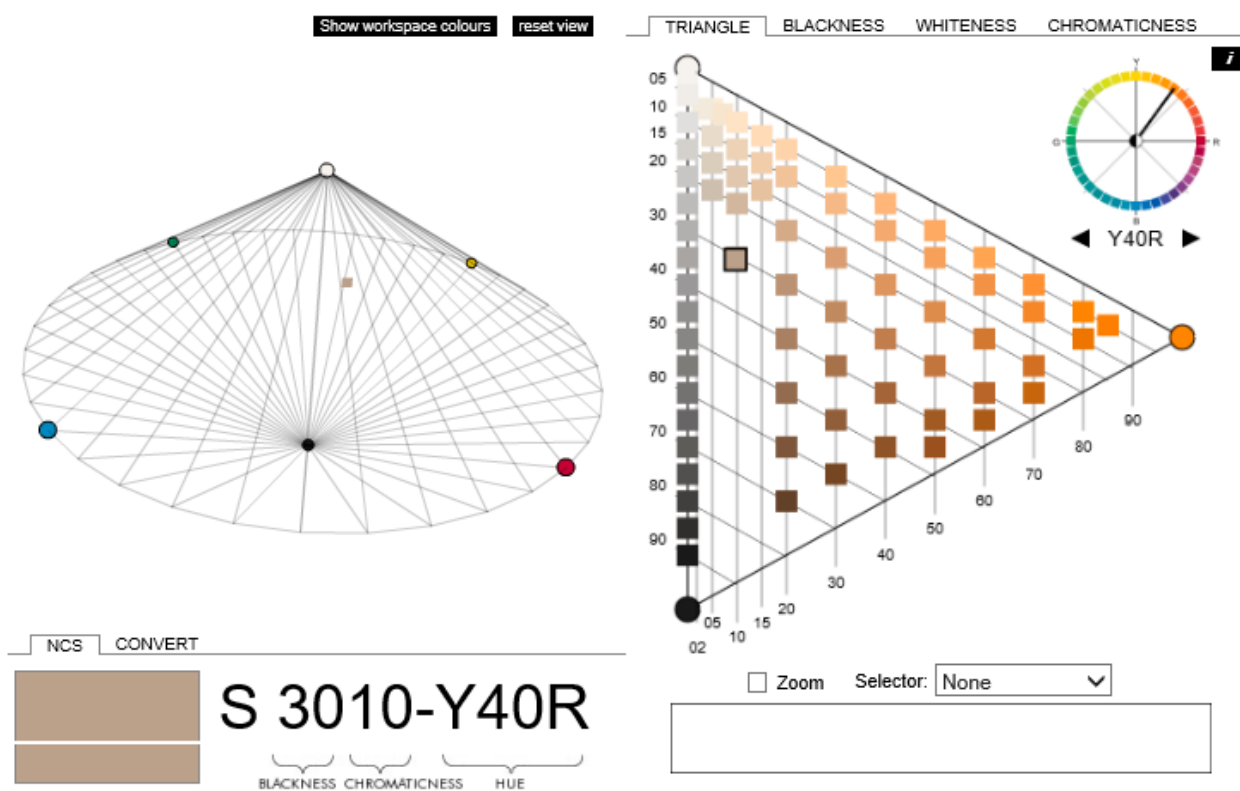
LRV D65 10°	S 7005-Y20R
LRV	12

CMYK EURO	
S 7005-Y20R	
C	48
M	47
Y	55
K	51

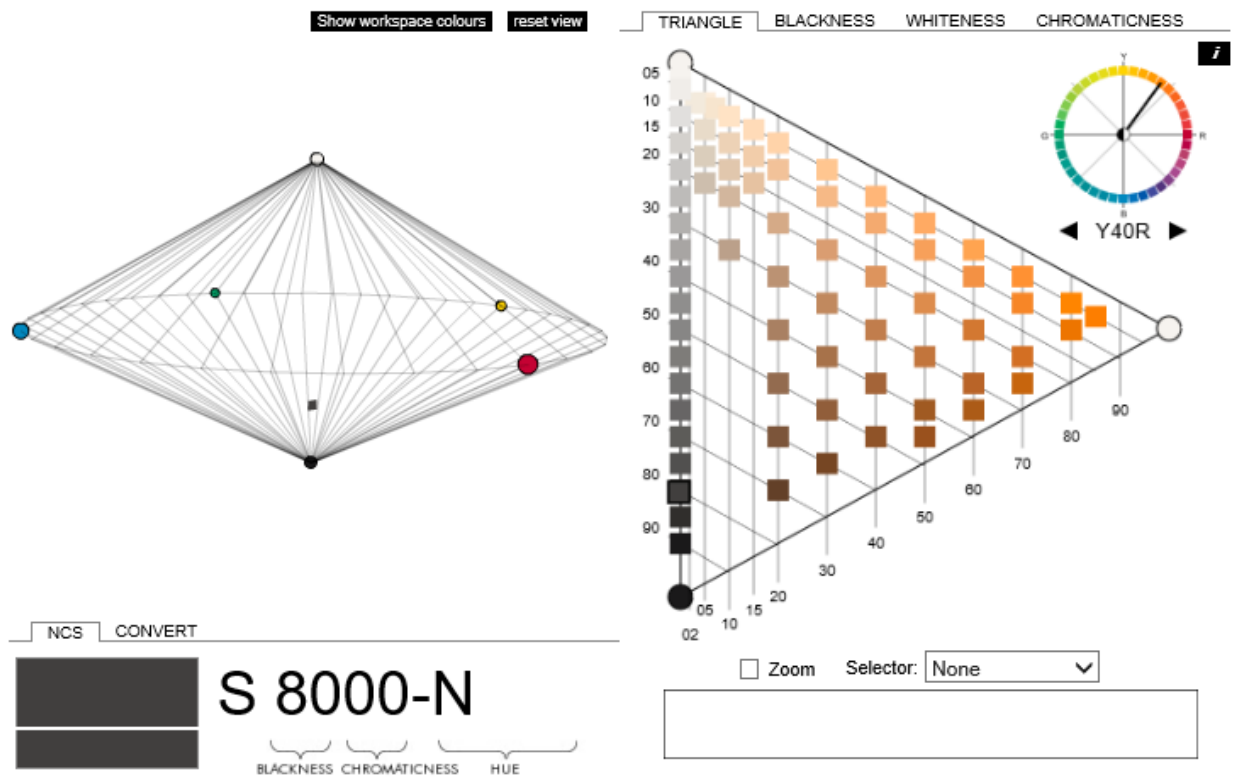
Tabela 67: Identificação de cor 67. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



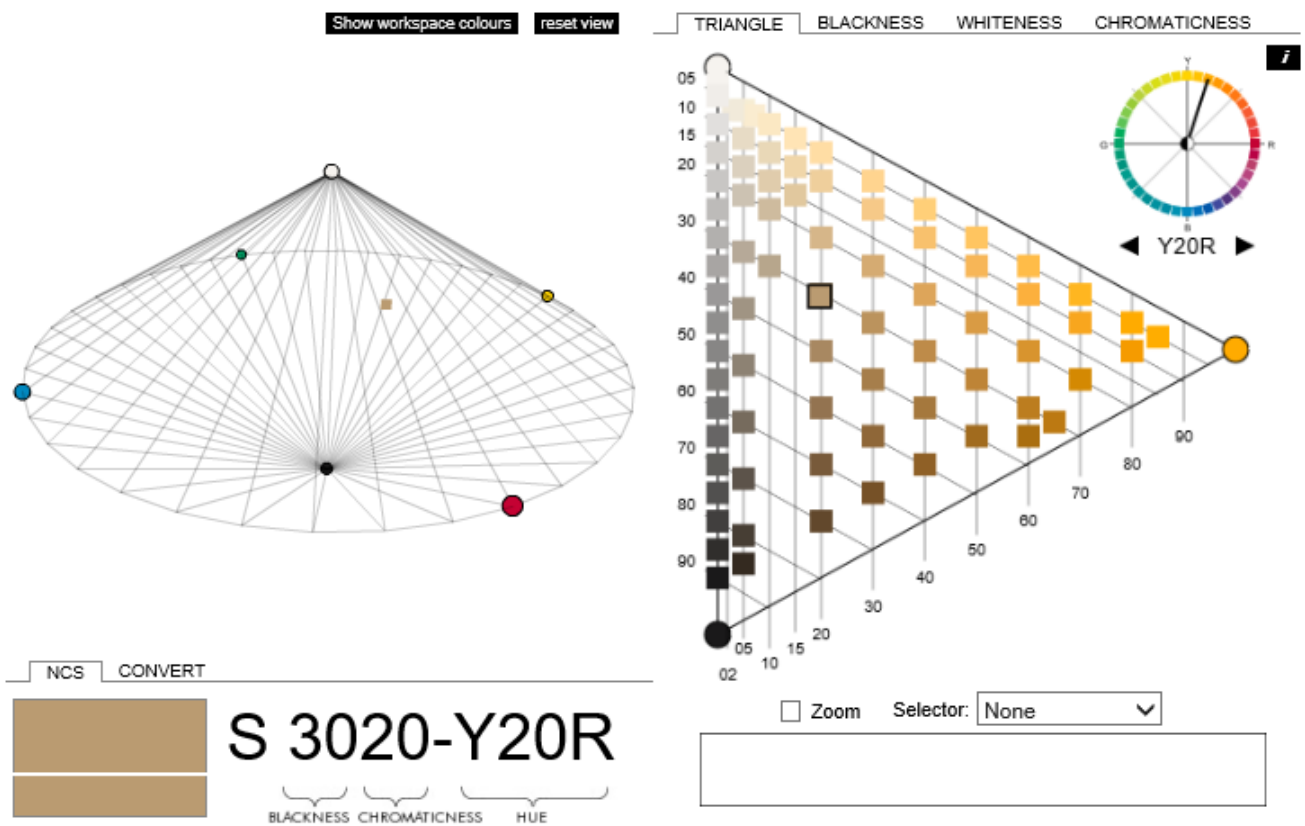
Gráficos 61: Prisma, triângulo e círculo e cor 61. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



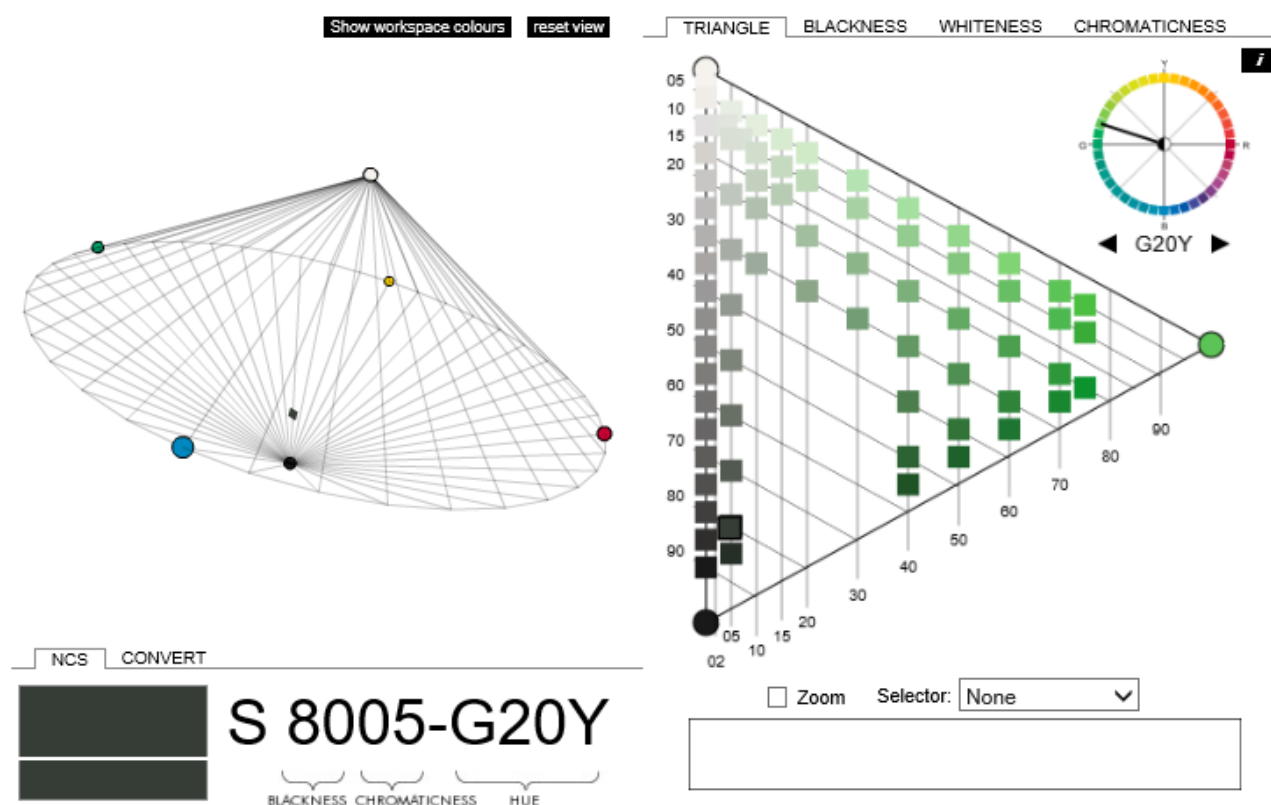
Gráficos 62: Prisma, triângulo e círculo e cor 62. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



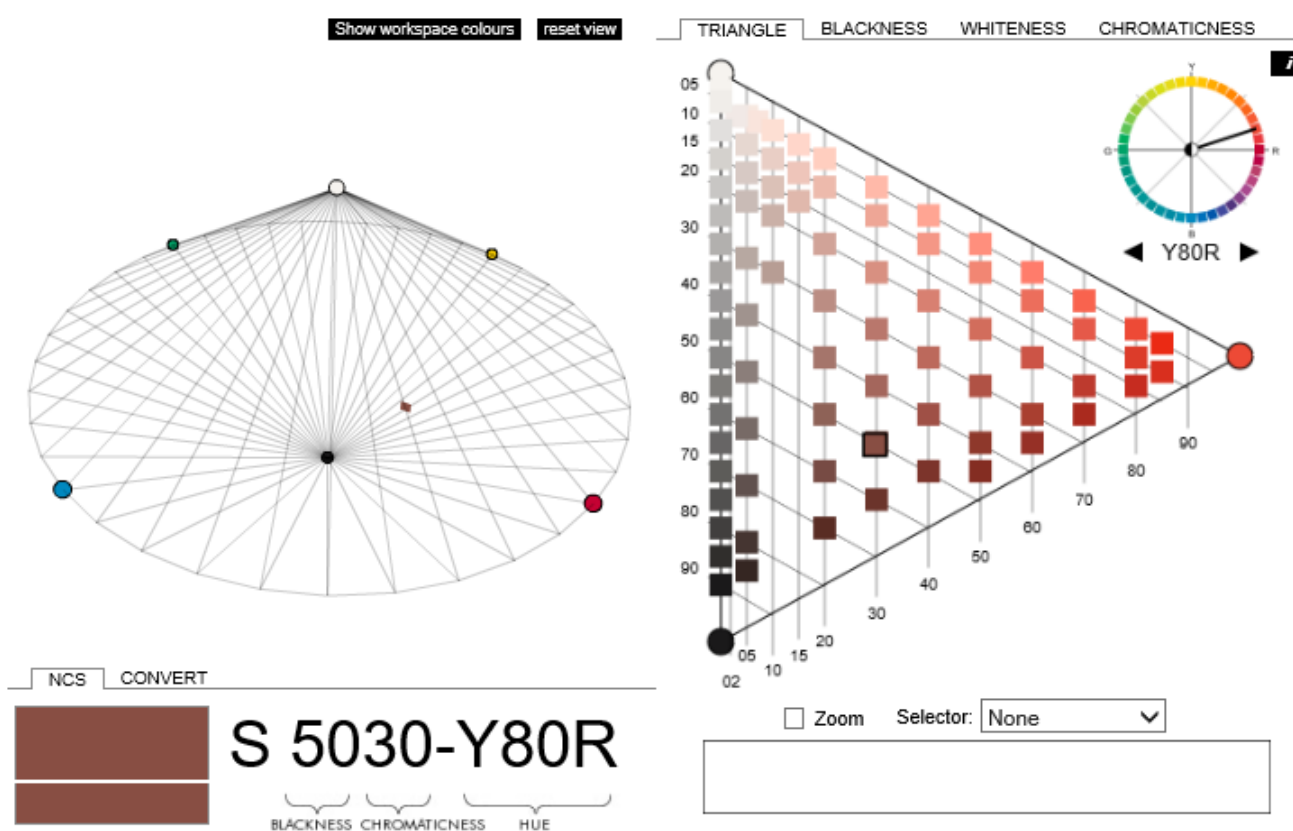
Gráficos 63: Prisma, triângulo e círculo e cor 63. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



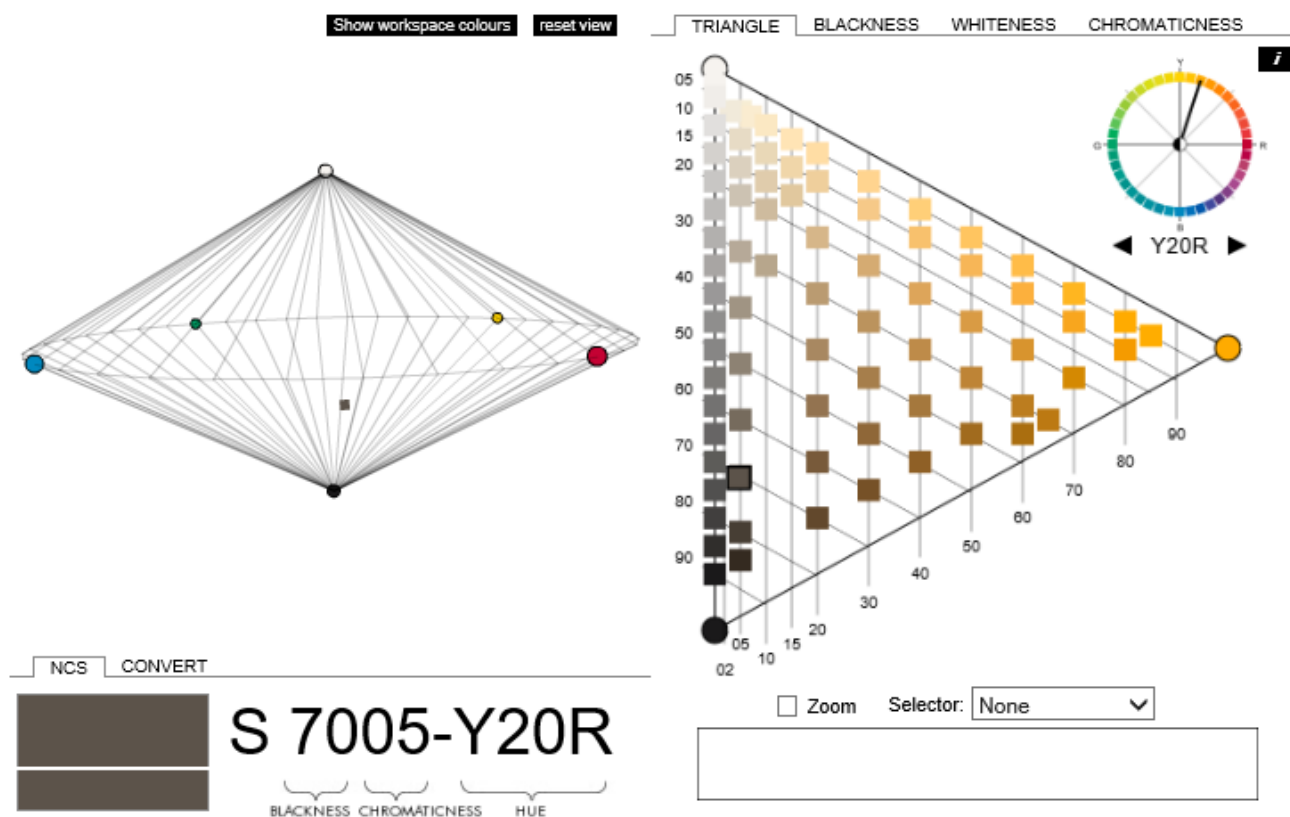
Gráficos 64: Prisma, triângulo e círculo e cor 64. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 65: Prisma, triângulo e círculo e cor 65. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 66: Prisma, triângulo e círculo e cor 66. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 67: Prisma, triângulo e círculo e cor 67. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

TERESA RECEBE COMUNHÃO DE SARCEDOTE:

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7010-G90Y	10:52:35	11/06/2019
PAGINA	Pg 72 Row 2 #72,2	
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,27	
Semi-matt/Glossy		

sRGB D65 2°		
S 7010-G90Y		
R	36%	93
G	33%	83
B	25%	63
HTML	5D533F	

ADOBE RGB D65 2°		
S 7010-G90Y		
R	36%	91
G	33%	84
B	26%	66
HTML	5B5442	

CIE Lab D65 10°	
S 7010-G90Y	
L	35,27
a	1,01
b	12,67

LRV D65 10°	S 7010-G90Y
LRV	12

CMYK EURO	
S 7010-G90Y	
C	44
M	44
Y	67
K	54

Tabela 68: Identificação de cor 68. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 6020-Y90R	10:52:54	11/06/2019
PAGINA	Pg 121 Row 2	#121,2
PRECISÃO	II	
NCS Lightness	V= 0,27	
Semi-matt/Glossy	Extreme (Dark & Details)	

sRGB D65 2°		
S 6020-Y90R		
R	46%	117
G	30%	76
B	29%	73
HTML	754C49	

ADOBE RGB D65 2°		
S 6020-Y90R		
R	42%	107
G	30%	77
B	29%	74
HTML	6B4D49	

CIE Lab D65 10°	
S 6020-Y90R	
L	35,98
a	14,89
b	8,03

LRV D65 10°	S 6020-Y90R
LRV	11

CMYK EURO	
S 6020-Y90R	
C	33
M	64
Y	55
K	45

Tabela 69: Identificação de cor 69. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y30R	10:53:20	11/06/2019
PAGINA	Pg 68 Row 5	#68,5
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,41	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	57%	145
G	43%	109
B	29%	75
HTML	916D4B	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5020-Y30R		
R	53%	134
G	42%	108
B	31%	78
HTML	866C4E	

CIE Lab D65 10°	
S 5020-Y30R	
L	47,50
a	10,47
b	22,02

LRV D65 10°	S 5020-Y30R
LRV	19

CMYK EURO	
S 5020-Y30R	
C	25
M	46
Y	68
K	33

Tabela 70: Identificação de cor 70. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 5020-Y10R	10:53:38	11/06/2019
PAGINA	Pg 68 Row 3	#0,43
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,43	
Matt/Semi-matt/Glossy	Exterior (Deep)	

sRGB D65 2°		
S 5020-Y10R		
R	55%	140
G	45%	114
B	30%	77
HTML	8C724D	

ADOBE RGB D65 2°		
S 5020-Y10R		
R	52%	140
G	45%	114
B	31%	80
HTML	847250	

CIE Lab D65 10°	
S 5020-Y10R	
L	49,01
a	5,98
b	22,50

LRV D65 10°	S 5020-Y10R
LRV	20

CMYK EURO	
S 5020-Y10R	
C	28
M	40
Y	67
K	34

Tabela 71: Identificação de cor 71. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.

NOME	HORÁRIO	DATA
S 7010-Y70R	10:54:08	11/06/2019
PAGINA	Pg 72 Row 10	#72,10
PRECISÃO	III	
NCS Lightness	V= 0,23	
Semi-matt/Glossy	Exterior (Dark &Details)	

sRGB D65 2°		
S 7010-Y70R		
R	37%	95
G	27%	69
B	24%	61
HTML	5F453D	

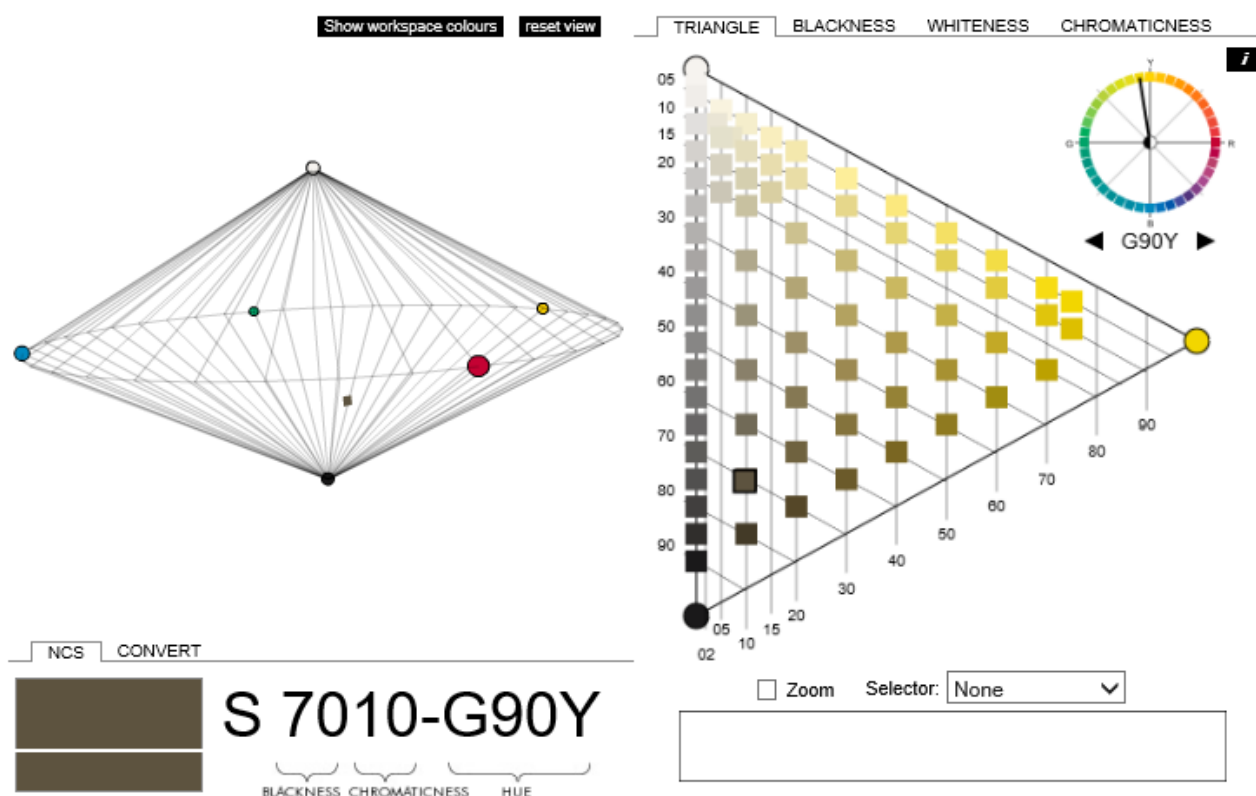
ADOBE RGB D65 2°		
S 7010-Y70R		
R	35%	89
G	28%	71
B	25%	63
HTML	59473F	

CIE Lab D65 10°	
S 7010-Y70R	
L	31,11
a	8,56
b	8,58

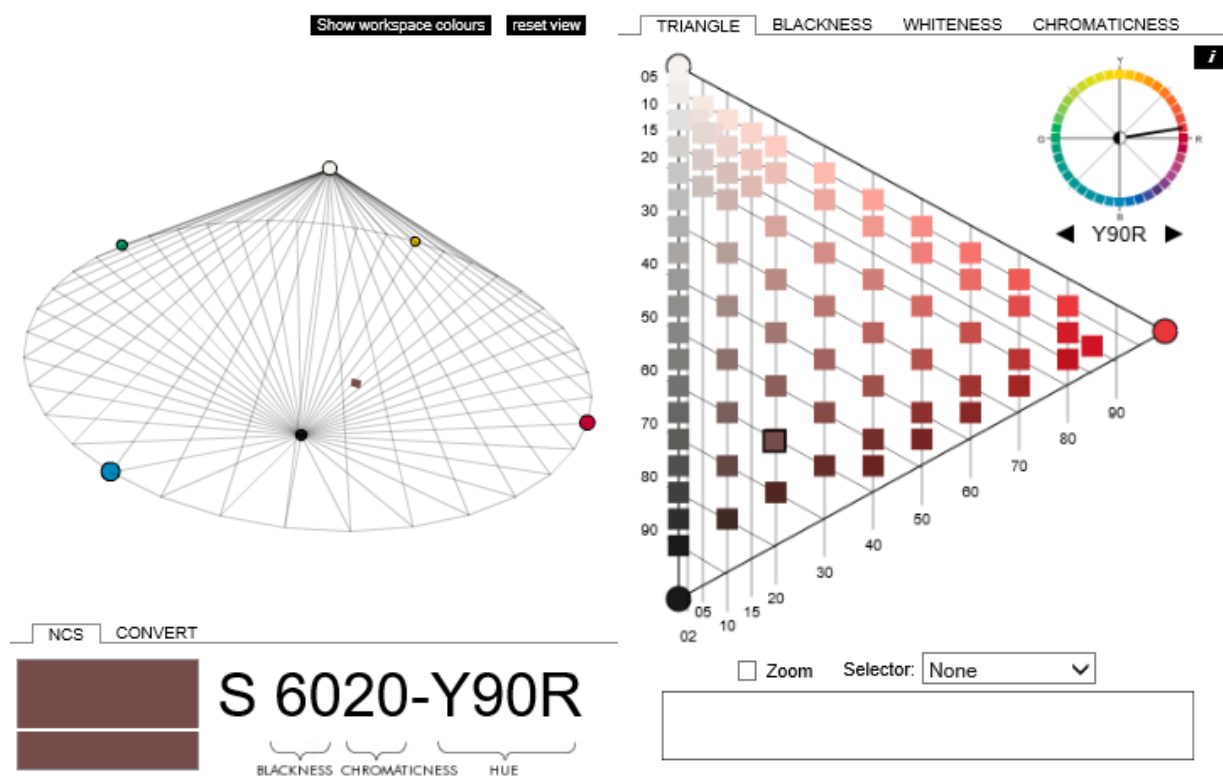
LRV D65 10°	S 7010-Y70R
LRV	10

CMYK EURO	
S 7010-Y70R	
C	40
M	59
Y	61
K	56

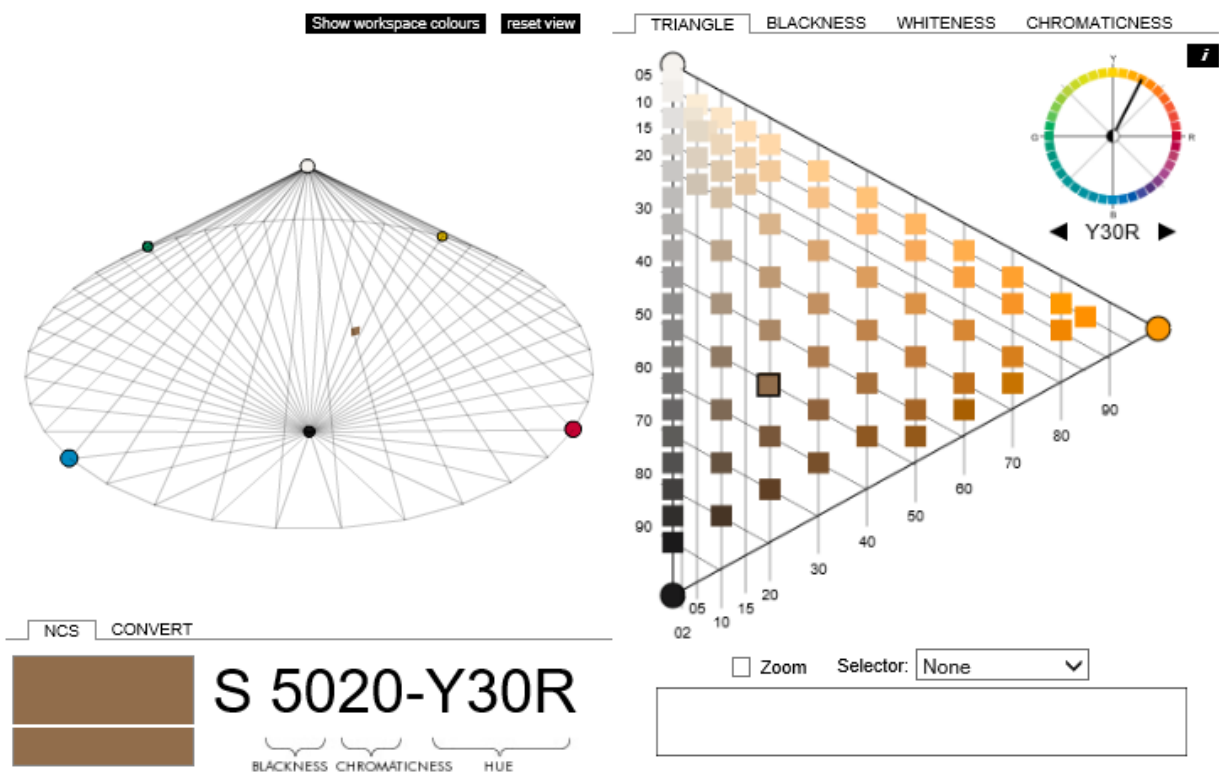
Tabela 72: Identificação de cor 72. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



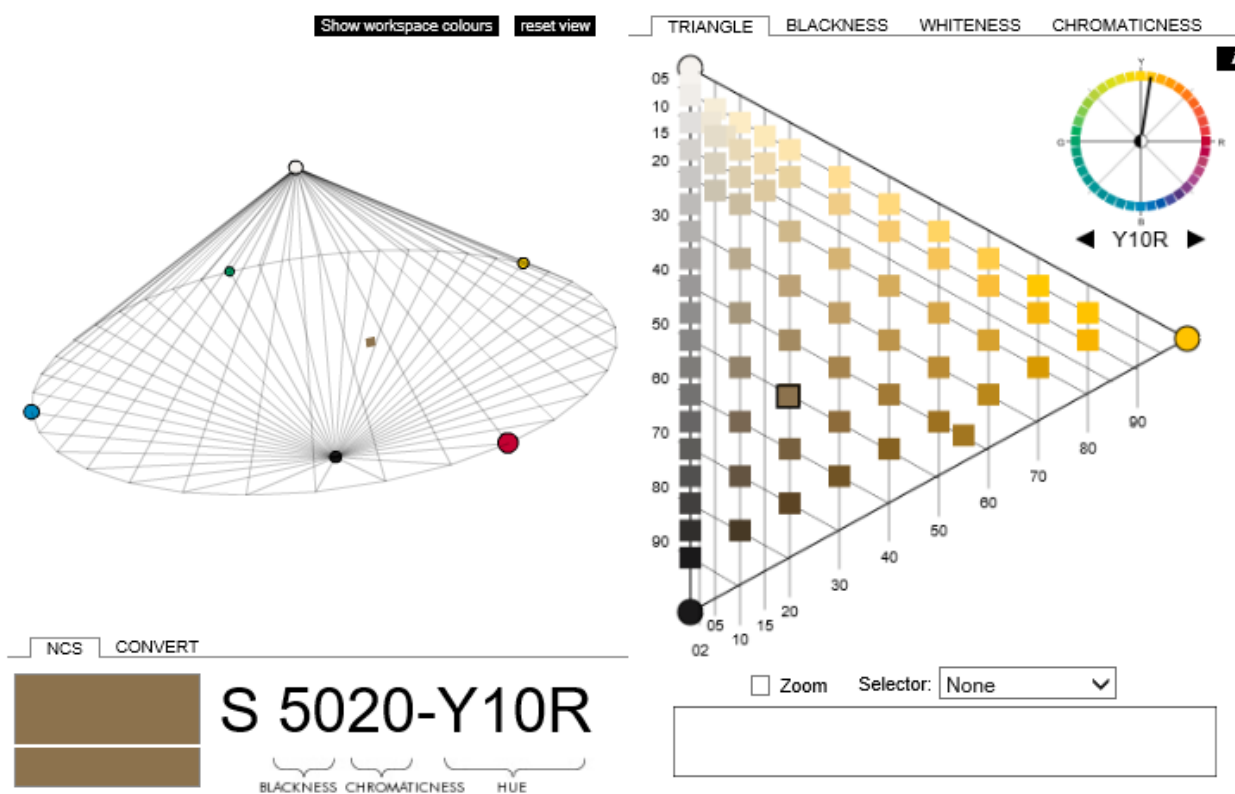
Gráficos 68: Prisma, triângulo e círculo e cor 68. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



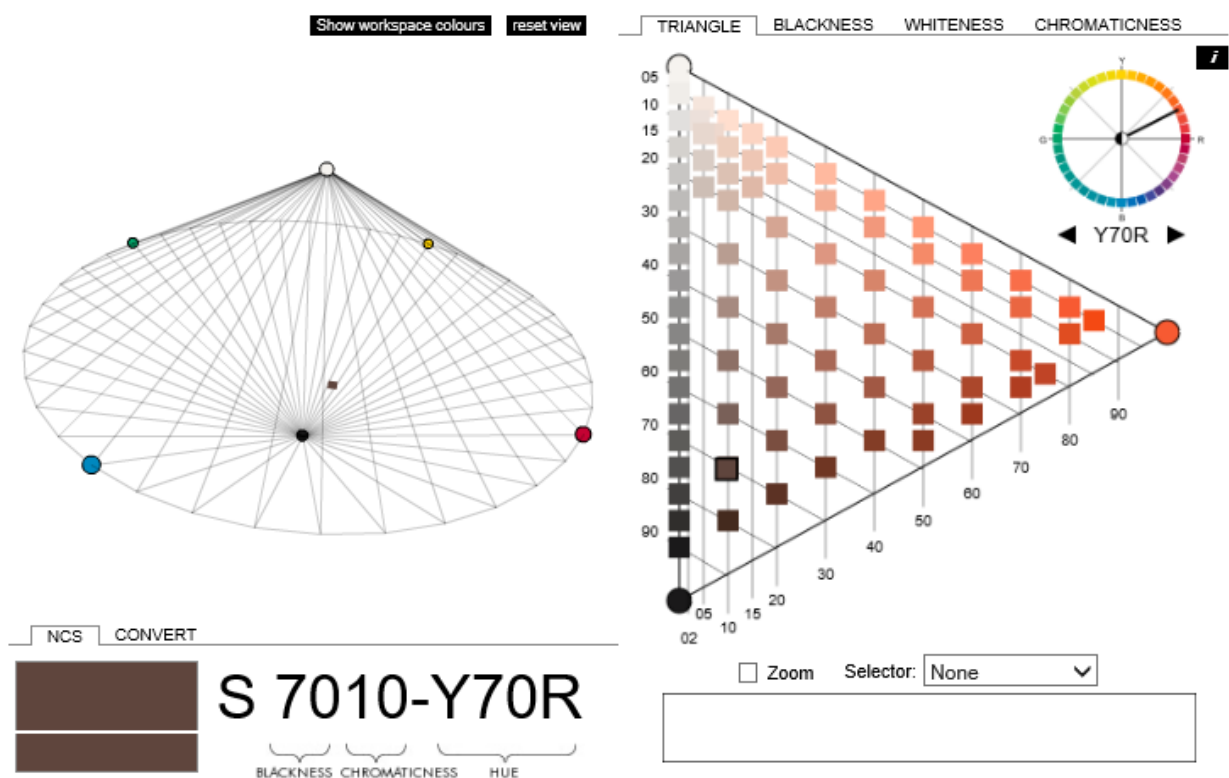
Gráficos 69: Prisma, triângulo e círculo e cor 69. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 70: Prisma, triângulo e círculo e cor 70. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 71: Prisma, triângulo e círculo e cor 71. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.



Gráficos 72: Prisma, triângulo e círculo e cor 72. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2018/2019, 2019.